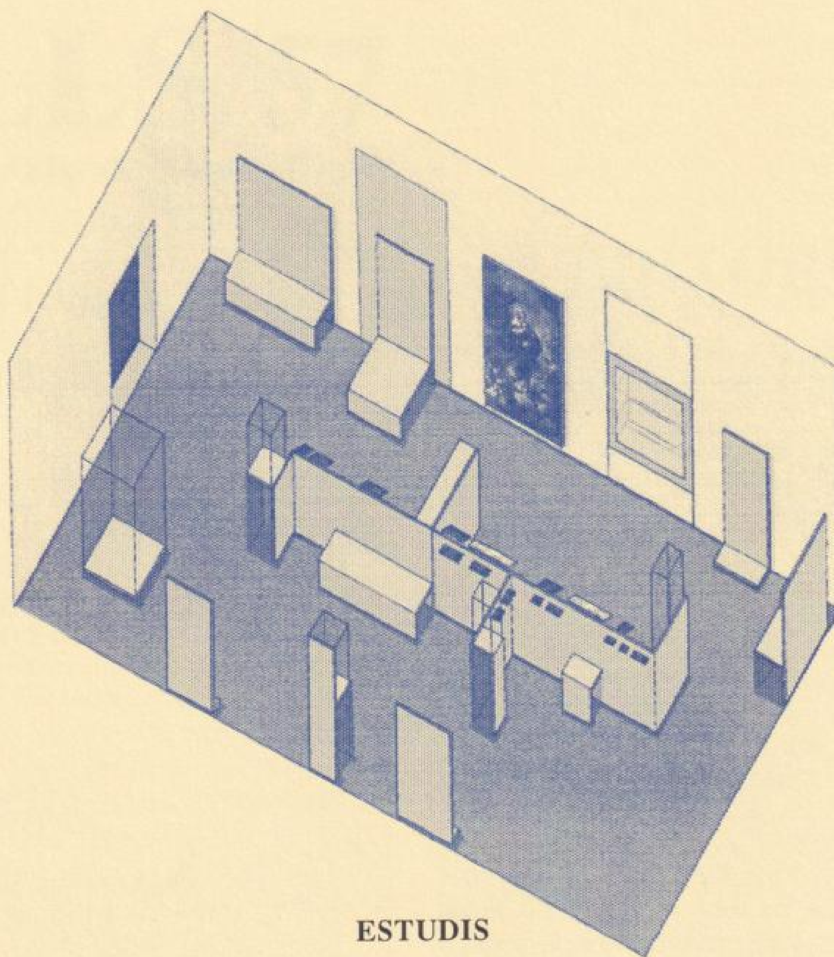


ESTUDIS

FULLS/57

del Museu Arxiu de Santa Maria

Mataró, gener 1997

FULLS/57

del Museu Arxiu de Santa Maria

Mataró, gener 1997

TAULA

Portada: Perspectiva del projecte de la nova Sala de Síntesi del Museu Arxiu de Santa Maria. Disseny CALIDOSCOPI.

Edita: **MUSEU ARXIU DE SANTA MARIA**
Centre d'Estudis Locals de Mataró.
Director: Manuel Salicrú i Puig.
Beata Maria, 3
Tel. 790 15 28 (Parròquia de Santa Maria)
Composició i impressió:
Copisteria Castellà-c/Pujol, 40 - 08301 MATARÓ
Dipòsit Legal: B-15.257-1978 *ISSN* 0212-9248

Amb la col·laboració del



EDITORIAL

50 ANYS DEL MUSEU ARXIU DE SANTA MARIA DE MATARÓ

D'ençà el moment que Lluís Ferrer i Clariana i els seus col·laboradors començaren a treballar a Santa Maria, al redòs del Museu Arxiu Històric Arxiprestal, fins avui, ha passat mig segle.

Aquesta assenyalada efemèride té, per al Museu Arxiu de Santa Maria, una especial significació. L'equip que hi treballem, ha desitjat celebrar-la de manera pública i solemne i transmetre a la ciutadania la seva il·lusió i el seu entusiasme per l'aniversari, sabedors que complir cinquanta anys no deixa de ser, encara, transcendent en el panorama cultural català. Oi més si, com nosaltres, s'exerceix la tasca professional des de l'esforç desinteressat d'un col·lectiu benèvol de persones i funcionant amb un model de gestió que s'allunya dels habituals paràmetres institucionals museístics i arxivístics de Catalunya.

La commemoració l'hem dedicada especialment als fundadors, al seu record i a la valoració de l'admirable feina que varen realitzar. Tanmateix, des de l'equip del Museu Arxiu de Santa Maria hem volgut aprofitar l'avinentesa per difondre la realitat de la Institució, per explicar als nostres conciutadans el treball desenvolupat al llarg de tots aquests anys, els nostres programes, el que a hores d'ara fem i el que, si Déu vol, ens agradaria continuar fent. Alhora, també, amb ocasió de l'aniversari ens ha estat possible incrementar i millorar les instal·lacions i els serveis que s'ofereixen des del Museu Arxiu, obrint al públic la sala de Síntesi Històrica, un nou espai que entenem imprescindible per anar completant el nostre discurs museístic. Hem tingut, també, l'oportunitat de trobar-nos amb els col·legues i companys de la comarca i treballar plegats, en definitiva, pel futur dels nostres equipaments culturals.

Però celebrar els cinquanta anys del Museu Arxiu de Santa Maria ha servit, sobretot, per manifestar el nostre més sincer agraïment a totes les persones que han participat i participen del nostre projecte; per expressar de manera explícita la gratitud que devem a la parròquia de Santa Maria i als seus rectors, pel seu suport incondicional, per creure sempre en nosaltres i per facilitar-nos, en tot moment, la feina; per reconèixer, alhora, l'ajut rebut d'institucions públiques i privades i, molt especialment, de les administracions, per la seva constant col·laboració.

ACTUALITAT

EL MUSEU ARXIU DE SANTA MARIA. 50 ANYS D'UNA INSTITUCIÓ MATARONINA

Parlament de Nicolau Guanyabens i Calvet, membre de l'equip del Museu Arxiu de Santa Maria, pronunciat en l'acte commemoratiu del cinquantè aniversari d'aquesta institució, el dia 21 de novembre passat al Saló de sessions de l'Ajuntament de Mataró.[1]

SALUTACIÓ I PRESENTACIÓ

Senyor alcalde, senyores regidores, senyors regidors, mossèn Josep Colomer, rector de Santa Maria, amics i col·laboradors de museus i arxius, membres de l'equip del Museu Arxiu, amics i simpatitzants d'aquesta institució, senyores i senyors:

Llegeixo textualment un fragment de la revista *Museu* del febrer de 1949. Tota la vida col·lectiva de la ciutat encara vibrava després de la celebració del primer centenari del ferrocarril.

> «El continuat progrés de la ciutat a causa de la vida moderna, industrial o mercantil, fa que mantes vegades es posi en perill i fins i tot desaparegui part del nostre patrimoni artístic i històric. El bon nom que avui hem conquerit de ciutat cristiana i culta cal que sia emparat per una eficient obra no interrompuda de cultura; i no cal dir com aquesta és mesurada per l'amor amb què tenim cura de les nostres coses pretèrites.
>
> Ara doncs que la ciutat té set de personalitat i està esperonada per conèixer son passat, veiem que és el moment més indicat per fer present que tenim una història nostra a voltes ben brillant i que del nostre passat resten vestigis que cal respectar i conrear si no ens volem fer reus davant les futures generacions».[2]

L'home que escriu aquest fragment és el mateix que tres anys abans, al febrer de 1946, fa possible la inauguració del primer emplaçament del Museu Arxiu de la parròquia de Santa Maria, efemèride que aquest any ens ocupa, perquè d'això ja fa mig segle.

El dia 2 de febrer de 1946, diada de la Mare de Déu Candelera, després de l'ofici, s'inaugura el Museu Històric Arxiprestal de Santa Maria, promogut per l'Obra de Sant Francesc, i fet realitat pel seu primer director Lluís Ferrer i Clariana, d'acord amb mossèn Antolí Vancell, rector. S'instal·la a l'antiga sala de l'Arxiu de la Comunitat de preveres situada sobre la sagristia de la basílica.[3]

Comença el trajecte una institució que deixa petja a Mataró; avui el seu logotip (el crismó de la lauda sepulcral) forma part de la identitat d'aquesta ciutat. A Ferrer, l'esperona la il·lusió de preservar els vestigis del passat per reforçar la personalitat de la seva estimada ciutat. Creant el Museu Arxiu, fa possible que el patrimoni museístic i documental de la parròquia més antiga del terme se salvi, s'ordeni i es custodiï.

L'any 1974 un renovat equip pren la torxa de Ferrer amb el mateix esperit i la certesa que el patrimoni cultural de la parròquia de Santa Maria, resum de la història dels cristians de Mataró, és també patrimoni i part integrant de la història de la ciutat. L'editorial d'*El Punt* de 4 de febrer passat, es refereix al Museu Arxiu així: «El gran encert dels seus gestors, amb Manuel Salicrú al davant en l'actualitat, ha estat fer-ne una entitat molt viva i convèncer els ciutadans que dins aquelles quatre parets del Museu i de l'església hi ha una part important, decisiva, de la vida passada dels mataronins de qualsevol condició».

Us proposo un passeig panoràmic per les dues èpoques d'aquesta institució mataronina. Vint-i-cinc anys de recuperació i endreça per part de Ferrer, tres anys intermedis... i vint-i-dos que en porta el nou equip que està afermant el Museu Arxiu com a equipament cultural al servei de la ciutat.

LA PRIMERA ETAPA

Alguns dels qui esteu aquí presents encara recordeu com feia goig aquella sala gran, freda i fosca, sostre alt, armaris i vitrines, lligalls arrenglerats... La testa del Pare Etern del segle XVIII que coronava el retaule de l'altar major fins al 1936, el tabernacle de la Mare de Déu del Roser del segle XVII, el monumental armari amb els ornaments del culte a les Santes, la creu parroquial de principis del XVII... Lluís Ferrer és en la pràctica l'artífex d'aquest conjunt expositiu. Per a ell representa la culminació d'un arriscat treball de salvaguarda en temps de guerra i d'un tenaç treball de recuperació en temps de postguerra.

El 2 de febrer de 1946. Aquesta és la data que queda per a la posteritat. Però res d'això no hauria estat possible sense els antecedents que preparen el camí. Alguns anys abans de la guerra, el senyor Josep Cateura i el reverend doctor Fèlix Castellà tenen la iniciativa de crear un museu parroquial. Disposen llavors de bastant material que emmagatzemen a les voltes de la capella de Sant Elm i del Sagrament vell. Malgrat tot, aquest intent de museu no prospera i queda estroncat per l'esclat de la guerra. El doctor Castellà és un mataroní de soca-rel, amic de tothom, personatge estimat. Sap de tot, sobretot del Mataró de principis de segle, i especialment del món del mar, les barques, la pesca i la seva gent. La seva passió per la història i la seva condició de clergue el porten a acaronar la idea de fundar el museu parroquial.

La guerra civil causa estralls de tot ordre. El vandalisme, amb la seva obsessió destructiva, fa desaparèixer nombroses obres d'art, edificis, imatges i tot allò que té un signe religiós. És un moment idoni per a l'expurgació i el robatori, la inconsciència i la revenja. Perilla la vida de molta gent. Tot i això, gent valenta i responsable intenta salvar el que pot. Lluís Ferrer i Marià Ribas, col·laborant amb Rafael Estrany i protegits per Julià Gual, eviten amb traça i enginy una pila de destrosses a esglésies i ermites. Se'ls anomena popularment «La Creu Roja de l'art». En temps de guerra, la tasca de salvaguarda del patrimoni de la parròquia per part de particulars no es pot oblidar.

Acabada la guerra, Ferrer i Ribas són les dues persones que simbolitzen l'afany de recuperació del nostre patrimoni.

Aquest tàndem funcionava des de 1931, en què fan coneixença a l'Agrupació Científico-Excursionista del Círcol Catòlic d'Obrers. De Ferrer parteix la idea d'un curset d'arqueologia del Maresme, que imparteix Marià Ribas. Jesús Illa, Josep Montells, Esteve Albert i d'altres, entre caminades i troballes enceten amistat i coincidència d'il·lusions amb ells dos. Les iniciatives de la colla es tradueixen en una pila de realitzacions, com la que els porta a les prospeccions i excavacions del poblat de Burriac. Coneixen casa a casa, pedra a pedra els veïnats d'Alfar-Corredor i el de Mata, que consideren la quinta essència del Maresme. Entre els anys 1931 i 1939 aquest grup entusiasta fa una tasca meritíssima d'ordre pedagògic, de promoció cultural, de recerca arqueològica i salvaguarda del patrimoni artístic del Maresme de la qual avui no ens podem fer idea.

A partir de l'any 1939, s'afegeixen a la colla joves col·laboradors més o menys constants i esporàdics, com Joaquim Llovet, Jaume Lladó, Santiago Martínez, Josep Maria Guañabens o els germans Arenas, entre d'altres. Lluís Ferrer té la vocació de restablir la funció cultual de tots els edificis religiosos malmenats. És el motor, la convicció, la tenacitat, l'eficàcia. Marià Ribas és el treball pertinaç i ben fet, la saviesa, el mestre. La complementació està servida. La particularitat d'aquest equip de treball és que pràcticament tots es troben a cavall de la Secció d'Història i d'Arqueologia del Museu (creada l'any 1947) i de l'Obra de Sant Francesc (creada l'any 1943). Marià Ribas presideix la secció del museu; Lluís Ferrer és el cap visible de l'Obra de Sant Francesc.

L'Obra de Sant Francesc és l'instrument que Ferrer crea per canalitzar tots els impulsos restauradors de tradicions populars i d'edificis de caire religiós. Aquesta associació, d'inspiració franciscana, reuneix, en època de dictadura i privacions, tota la gent sensible per a la recuperació religiosa i cultural. El lema de l'Obra és: «Francesc reféu els edificis sagrats en defensa del cor dels homes».

No és ara justament el moment d'aturar-nos per detallar les realitzacions de l'Obra de Sant Francesc a Mataró i el Maresme, que van ser admirables; però no podem deixar d'esmentar-ne les més rellevants, com la restauració de l'església i el convent de les caputxines, de les ermites de Mata, del santuari del Corredor o la recuperació de les capelletes votives de carrer. Per descomptat no totes les activitats acaben amb èxit. Queden enrera la malintencionada destrucció de la capella romànica de Cabrera per part dels propietaris, i tot l'afer de l'accés a Santa Rita, a Valldeix, sortosament acabat amb sentència judicial a favor de la parròquia de Santa Maria.

Representa que és l'Obra la que promociona restauracions, edita goigs, organitza festes i aplecs, edita monografies, programa conferències i promou estudis. Però no ens hem d'enganyar. Utilitzant paraules dels propis col·laboradors de Ferrer, l'Obra és cent per cent Ferrer. O dit d'una altra manera: l'Obra de Sant Francesc és un nom; la institució és ell.

> «Hom es fa creus que un home com Ferrer, de salut precària, que sosté una família amb el seu treball i sense patrimoni destacable, pugui tirar endavant aquesta immensa labor. Només la fe coratjosa i l'estimació per les tradicions històrico-religioses poden explicar la seva entrega».[4]

Una altra de les claus en què es basa la llarga llista de realitzacions és l'habilitat que té de trobar col·laboradors pertot arreu, estudiosos de la història, artistes, gent que acaba implicant-se en projectes concrets, gent que fa donatius econòmics o gent que forma comissions de propietaris dels llocs on es restaura una ermita o una capelleta de carrer. La mesura és sàvia, perquè a més d'integrar-los a l'empresa, els vincula i solidaritza amb els treballs de conservació i manteniment posterior. I, com aquell que no fa la cosa, sense adonar-se, passen de comissió provisional a Junta permanent.

Home servicial, bondadós i honrat, mig capellà, mig franciscà, Lluís Ferrer és jovial, d'aspecte fràgil i parlar dolç. Alhora és un lluitador ferm i audaç, persuasiu i pacient. Una mostra de la seva humanitat i del seu respecte al proïsme és el fet que cada cop que finalitza una prospecció on s'han trobat restes humanes, per senzilles que siguin, ell proposa de fer una pregària. Tenint en compte l'humor anglès de Marià Ribas, la fèrtil imaginació d'Esteve Albert i l'agudesa de Jaume Lladó, l'escena resulta pintoresca.

És un home d'una profunda sensibilitat i una convençuda catalanitat. Des de l'inici d'Unió Democràtica de Catalunya, l'any 1931, ell forma part del primer nucli mataroní d'aquest partit que defensa els valors democràtics dintre d'una ètica cristiana i del nacionalisme català. Coneix membres destacats del partit. Fa especial amistat amb Miquel Coll i Alentorn.

Treballa de funcionari municipal a l'oficina d'abastaments i després com a corredor de cotó. Administra algunes cases i propietats de l'arquitecte Puig i Cadafalch, amb el qual manté relacions molt cordials. Tot i els seus problemes cardíacs, no deixa mai de sorprendre pel seu dinamisme i la seva capacitat de treball. Deixa escrits una multitud d'articles, alguns llibres i els dos volums de la monografia *Santa Maria de Mataró*, compendi de l'estat de coneixements que aleshores es tenen sobre la parròquia.

Ferrer, nascut l'any 1909, passa la vida de postguerra fins que mor l'any 1970, fent captiri per a les obres de restauració a l'estil dels antics ermitans. Sovint deixa de pagar una factura pròpia per saldar-ne una altra d'alguna imatge restaurada que s'ha compromès a pagar algun benefactor que a darrera hora li falla.

Ferrer sempre inclou la creació del Museu Arxiu Arxiprestal com una realització més de l'Obra de Sant Francesc. El Museu Arxiu està confiat a l'Obra i n'és l'estatge oficial. Arribats a aquest punt, no és gens difícil endevinar que Ferrer és l'ànima de la primera època d'aquesta institució. Si ja hem comentat que l'Obra era tota ideada per ell, imaginem que el Museu Arxiu era la seva parcel·la més preuada. Aquest arxiver infatigable mai no ha estat un prohom de la poderosa Junta d'Obra que s'ha de fer càrrec de la reconstrucció del temple. El deixen fer com a erudit local i continuador de l'obra del doctor Castellà. Els tres rectors que coneix i li toca tractar (Masó, Vancell i Pou) li tenen tota la confiança.

Portes endins, entre 1940 i 1946, Ferrer es dedica a recuperar i a agrupar en un sol arxiu tots els fons documentals de la parròquia. Recupera quan recull dels magatzems municipals, situats a l'antic convent de les benetes, documents que durant la guerra sortosament havien anat a pararhi. Recupera quan refà l'Arxiu del Rector, dit de la torreta perquè havia estat instal·lat en una torre de la rectoria. Recupera quan demana a particulars, que havien estat responsables de confraries i administracions, el retorn a l'església dels conjunts documentals. Recupera quan afegeix al conjunt, els llibres procedents de la parròquia sufragània de Mata.

Agrupa quan recull en dues sales dels baixos de la rectoria vella teles, peces dels retaules destruïts i documents. Després trasllada bona part d'aquest incipient museu arxiu a la sala de Juntes o de l'administració del Roser, i finalment, l'any 1946, com ja hem comentat, concentra tot el material a la sala de l'antiga comunitat de preveres, on de fet ja hi ha un armari monumental de l'Administració de les Santes.

Ferrer condiciona i classifica lligalls i pergamins, crea dues seccions obertes amb caire de

col·lecció. Manté correspondència amb l'Asociación Nacional de Archiveros, bibliotecarios y arqueólogos i amb diversos col·legues de renom. Coneix l'Arxiu Municipal, l'Arxiu de la Corona d'Aragó, el Diocesà i el de la Catedral de Barcelona, hi investiga, sempre cercant referències de Santa Maria o de les ermites.

Tant al periòdic *Mataró* com a la revista *Museu* publica articles que escampen la realitat del Museu Arxiu. Organitza exposicions com la d'«Art religiós», realitzada l'any 1948, i col·labora amb d'altres, com la de «Records de Roma» o la de «L'Any Marià universal». Impulsa la primera restauració de les teles de Viladomat de la Capella dels Dolors. L'any 1952 fa néixer una filial de l'entitat creant el Cercle d'Estudis Històrics Pare Rius, amb una conferència inaugural a l'escola Pia. Amb el cercle pretén impulsar l'estudi monogràfic i històric, però la idea no té més continuïtat, com tampoc la té la iniciativa de crear una secció d'estudis.

Una qüestió que només li comporta disgustos és la lluita per retornar a Santa Maria la vella imatge gòtica de l'Assumpció de Maria, que des de fa mig segle està dipositada al Museu Municipal. Les topades i les gestions resulten inútils, fins que un bon dia Ferrer descobreix a l'Arxiu el document original en què consta la propietat de l'Església i el dipòsit a favor del Museu. El 27 de desembre de 1952 la imatge es reintegra al temple.

D'afers d'aquesta mena i de menys transcendència, en podríem explicar un bon grapat. El que és important és que Ferrer no estalvia esforços, i en època de sequera cultural i cohibició general inicia camins, promou idees i manté la flama. Potser no arriba a consolidar massa coses, perquè precisament els temps no estaven per això, però ho deixa de tal manera que la letargia dels darrers seixanta i dels anys posteriors a la seva mort no enfonsen l'empresa. Ben al contrari: l'impuls de la represa de les activitats per part d'un nou equip de persones ve marcat per la deixa i el mestratge de Lluís Ferrer i Clariana.

LA SEGONA ETAPA

L'any 1970, en el funeral de Ferrer, mossèn Pou es compromet davant de la feligresia a publicar el manuscrit del segon volum sobre Santa Maria de Mataró que l'home ha deixat com a obra pòstuma. Un encert, perquè fa possible la plasmació en paper dels coneixements que Ferrer ha acumulat, al llarg de la seva vida, sobre la parròquia i el seu terme.[5]

L'obra es publica l'abril de l'any següent. Tot i això, s'enceta un període de tres anys d'incertesa i preocupació. La sala del museu resta tancada; les activitats i visites s'aturen; la correspondència que es rep a la rectoria a nom del Museu Arxiu no se sap on destinar-la i s'acumula com la pols a les vitrines. Presumiblement el rector espera que algun clergue assignat a la parròquia es faci càrrec de l'empresa.

Però, en iniciar-se l'activitat del Consell Pastoral, després de les vacances d'estiu de 1974, el rector transmet als seus membres la inquietud, i planteja la descurança del Museu Arxiu com a afer prioritari per resoldre. Gairebé accidentalment es dirigeix a Manuel Salicrú, jove membre del Consell, i li pregunta si vol fer-se'n responsable. Aquest, d'entrada, no diu que no. La prudència i la seva afició per la història fan que respongui amb un «M'ho aniré a mirar». Rafael Soler, home vinculat a la Confraria dels Dolors i també membre del Consell, s'ofereix a acompanyar Salicrú a la sala de l'Arxiu. Ell havia col·laborat amb Ferrer en la restauració dels Dolors i ara també està amoïnat per l'incipient abandonament del Museu parroquial.

L'últim dissabte d'octubre s'ho miren i es posen d'acord per tornar-hi set dies després. Queden atrapats matins i tardes dels dissabtes. Ficats enmig de volums i armaris, gairebé sense adonar-se'n, s'embranquen en l'aventura que avui ens ha portat fins a aquí: la consolidació del Museu Arxiu de Santa Maria.

Salicrú hi posa l'empenta, la passió per la història, el treball sota el prisma d'una visió ambiciosa, oberta i de futur. De la mà del seu pare, home molt ficat en les activitats de la parròquia, havia trepitjat des de petit les lloses d'aquell temple. Soler hi posa l'experiència, el coneixement de l'ens parroquial, l'estimació pels vestigis culturals i artístics i la preocupació per l'ordre i la restauració. Aquest tàndem reaviva les brases del projecte.

El primer que fan és deixar-se guiar pel sentit comú: endrecen una part dels materials que troben escampats i barrejats, separen unitats de biblioteca de documents d'arxiu, i dins d'aquests, separen volums enquadernats de lligalls solts. Folrat amb tapes de pergamí, troben el "Promptuari substancial de tot lo que contenen los 37 plecs i llibres de l'arxiu del rector", compendi de documents que vénen a ser una mena de diari de navegació de rectors i vicaris des del segle XV al XIX, recopilat l'any 1813.[6]

Amb el promptuari a les mans i els plecs numerats i repartits per la sala, i amb la il·lusió de qui resol positivament un trencaclosques o un joc de pistes, Salicrú i Soler descabdellen per recompondre els trenta-set *lligalls*, que formen l'essència de l'arxiu parroquial. Un cop refet l'antic arxiu del rector, ja no tenen aturador. Revitalitzen l'arxiu, ordenen la biblioteca i intervenen sobre els fons pertanyents a les antigues confraries.

L'any 1976 es restaura la sala de l'arxiu. Això permet pujar-hi el conjunt dels llibres sagramentals, columna vertebral del cos documental de la parròquia, conservat fins aleshores al despatx rectoral. Reben també el fons musical de l'Acadèmia Musical Mariana i els papers de la confraria de la Minerva.

Paral·lelament projecten una nova dimensió museística per al conjunt de l'església. Fan un nou planejament que es concreta molt aviat en la formació de les seccions monogràfiques de:

«Les Santes», que resumeix la tradició religiosa i popular de les patrones de Mataró. S'inaugura el juliol de 1976 i s'amplia dos anys més tard.

«El Roser», que incorpora una visió del barroc mataroní a l'entorn del magnífic retaule, obra d'Antoni Riera. S'inaugura l'any 1978.

«El Conjunt barroc dels Dolors», obra pictòrica d'Antoni Viladomat, l'obra artística més important que conserva la ciutat de Mataró. S'inaugura l'any 1979.

És del tot significatiu que tan sols al cap d'un any d'haver començat la tasca el nou equip del Museu Arxiu, volent deixar clar de què i de qui són hereus, empesos pel desig d'entroncar amb els orígens de la institució, ofereix a la població una exposició-homenatge dedicada a Lluís Ferrer i Clariana i, poc temps després, col·labora en les jornades de les arts catalanes obrint una exposició d'art sacre a la capella del Dolors.

Soler, Salicrú i la colla de feinaters que es va afegint al projecte no creen cap museu arxiu, només li treuen dues paraules al que hi havia. Cau el mot «arxiprestal», perquè ja no representa l'àmbit real de Santa Maria. Cau el mot «històric», perquè ja és implícit en les paraules que encapçalen el nom de la institució.

Plegats viuen una fase vibrant del trajecte d'aquests cinquanta anys. Es tracta de redescobrir Santa Maria. Amb la conformitat de Mn. Pou, que desitja tenir en ordre l'orfebreria i els ornaments antics, els membres del novell equip, amb total llibertat de moviments, exploren espais, regiren armaris eternament tancats, amiden les sales del conjunt dels Dolors i es fiquen pertot arreu amb la caixa d'eines a les mans.

És cert que, primordialment, dediquen la primera època a les seccions de museu. Miquel Banchs aporta els treballs de fusteria, mentre que els germans Llinàs s'encarreguen de la lampisteria. Es renoven les instal·lacions, es porten amunt i avall vitrines i armaris, es col·loquen prestatgeries i quadres, i es fotografien totes les peces. En cinc anys, i per etapes, queden inaugurades les seccions del museu.

Les hores de tarda de dissabte passen plaents marcades pel so de les campanes. A la nau central de la basílica es reprèn el culte, se sent llunyà l'orgue i les estances fosquegen. És temps per dedicar a l'arxiu, temps per desxifrar el que hi ha darrera de la tinta ferrosa del paper. A l'abril de 1978 l'equip ja es veu amb cor de publicar una revista quadrimestral, creada per donar a conèixer els fons del Museu Arxiu i a la vegada per promoure estudis d'història i de cultura.

Quatre mesos abans de les primeres eleccions municipals de la nova democràcia, concretament el dia 3 de febrer de 1979, s'inaugura oficialment el renovat Museu Arxiu. El conjunt dels Dolors ha estat restaurat amb l'ajuda de la Caixa Laietana i l'Ajuntament. Les altres dues seccions estan a punt des de fa mesos. S'estableix una calendari de visites guiades i un horari de dissabtes per a la consulta de l'arxiu. S'edita la monografia sobre el retaule de l'altar major i l'ampliació del temple, obra de Marià Ribas i la seva filla Maria Dolça. Surten a la llum els números 3, 4 i 5 dels *Fulls*. Com es pot veure, 1979 és un any clau. Al setembre, el Museu Arxiu de Santa Maria rep el «Premi Pic» a la millor tasca de caràcter cultural.

Sorprèn que un equip reduït d'amics, moguts pel voluntarisme i la intuïció, treballi amb tanta efervescència i amb poc temps basteixi un museu amb tres seccions i un arxiu amb publicació periòdica. A més, no estalvia esforços per editar, organitzar exposicions i obrir portes. S'haurà d'explicar a les futures generacions que, amb l'adveniment de la democràcia, la febre associativa va pujar, el treball lliure i no remunerat era a l'ordre del dia, i les ganes d'apuntar-se a tot i fer coses per canviar-les corrien a la sang de la majoria

de catalans, ansiosos de recuperar el país. S'haurà d'explicar, perquè, si no, no s'entendrà.

Com qui no fa la cosa, a finals de 1979 l'equip està format per una bona colla. Han pujat al tramvia, també, quan iniciava el trajecte, en Carles Marfà, la Carme Espriu, en Miquel Sala, en Joan Castellà, l'Amadeu Pons, en Joaquim Aguilar, en Lluís Adan i l'Aureli Rugama. Una mica més tard en Pere Maria Ibern, l'Imma Caballé, en Josep Xaubet, en Joaquim Graupera, en Josep Lloansí, la Roser Salicrú i jo mateix. Més recentment, l'Enric Subinyà i l'Assumpta Zapata. No vull usar l'excusa tòpica del risc de deixar-se algú per no nomenar les persones. Avui aquí tots es mereixen ser esmentats.

Per descomptat que hi hagut més persones, estudiants i historiadors, restauradors i investigadors, que han anat passant per la casa i que han anat col·laborant i esperonant l'equip. Però les persones que ara he citat s'han implicat cadascú en major o menor grau, i amb major o menor temps de dedicació, en les decisions de l'entitat com a tal i en els treballs pròpiament arxivístics i museístics.

L'any 1981 s'adquireix la casa número 3 del carrer de Beata Maria, actual estatge de l'arxiu. Les noves instal·lacions, inaugurades parcialment el juny de 1985, permeten una ubicació externa a la parròquia però en connexió interna, consoliden les activitats i determinen una presència més activa en la societat mataronina. Paral·lelament l'equip ha promogut la restauració del campanar, del retaule del Roser i les obres de la teulada dels Dolors, per citar algunes de les actuacions més importants.

A la sala polivalent de la nova seu, es programen tres exposicions anuals de producció pròpia i se celebren les Sessions d'Estudis Mataronins, trobada i tribuna lliure d'historiadors, investigadors i estudiosos de Mataró i del Maresme. A la segona, tercera i quarta plantes es van rebent, tractant i conservant els documents. S'han microfilmat sèries d'alt interès històric; s'ha continuat classificant i inventariant la documentació; ha augmentat la secció de pergamins, plànols i gravats de manera considerable; creix sense aturador el nombre de volums de la biblioteca... Es fan els possibles per no caure en l'aclaparament d'aquell que es veu desbordat.

La relació amb els historiadors mataronins sempre ha estat cordial i de suport mutu. Només cal mirar les signatures dels articles dels *Fulls*. El que dic hi queda ben palès. D'altra banda, mai no s'ha defugit la col·laboració institucional, la millor mostra de la qual és el Projecte Viladomat, materialitzat de cara a la ciutat el 27 d'octubre de 1990, de bracet amb el Museu Comarcal del Maresme.

Si bé a l'inici les persones de l'equip es deixen guiar per la mà de la intuïció, més endavant assistint a cursos i amb el pòsit que dóna l'experiència, es llimen petites dificultats en l'aplicació dels criteris arxivístics i museístics bàsics. Les trobades periòdiques amb treballadors de museus com les de Montserrat i Montblanc, permeten contactar amb els entesos del sector. Així mateix amb el món dels arxius: dos membres del Museu Arxiu són socis fundadors de l'Associació d'Arxivers de Catalunya. Aquests contactes encomanen criteris de professionalitat a un equip que cada cop es va sentint més segur de les seves intervencions i més acompanyat d'amics i col·legues que valoren la seva tasca.

La implicació del Museu Arxiu en els afers de patrimoni cultural de la ciutat és també evident. Els editorials de la revista *Fulls* deixen constància de les preocupacions, els posicionaments, els projectes de col·laboració i les accions que l'entitat protagonitza en aquest sentit. Una de les més recents comeses, de la qual ens hem de sentir tots orgullosos, ha estat la feliç iniciativa de l'equip de treballar per sol·licitar la creu de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya per a Marià Ribas i Bertran, el gran mestre de l'arqueologia i la història d'aquestes contrades. El dia 17 d'octubre de 1995 se li va concedir el guardó. El senyor Ribas ha pogut gaudir en vida gairebé un any d'aquest merescut premi.

El Museu Arxiu ha superat la perillosa fase que s'obre quan es pensa «Santa Maria ja no és novetat». L'equip va redescobrir els vestigis de la parròquia durant els anys setanta i part dels vuitanta. L'estancament podia amenaçar la institució en un moment en què diverses persones, per raons ben diferents, van deixar la dedicació al Museu Arxiu. Penso que les vies de futur, tal com comentaré més endavant, estan obertes.

El Museu Arxiu de Santa Maria és de titularitat parroquial. L'equip actual, que incorpora llicenciats, professionals i persones d'oficis diversos, és totalment benèvol. L'any 1991 es constitueix com a associació cultural sense afany de lucre, més que res per aconseguir regularitzar la situació davant de les administracions. Aquesta associació, per conveni subscrit el mateix any amb

mossèn Pou, té cura de la gestió del patrimoni històric, artístic i cultural de la parròquia i, en conseqüència, de la gestió del museu arxiu. Els rectors, tant mossèn Pou com ara mossèn Colomer, deixen fer i, quan cal, posen els mitjans necessaris. Han delegat les seves funcions de salvaguarda en una institució que els honora.

En l'àmbit eclesial català, el model d'aquest museu arxiu parroquial és del tot original. Dit d'una altra manera: que una colla de laics vinculats més o menys a la parròquia duguin la funció cultural de protecció, tractament i difusió del patrimoni de la casa, a cotes serioses de professionalitat, no entra en cap esquema. Potser per això, un mal dia de fa uns quants anys, no es va poder signar el conveni d'incorporació del Museu Arxiu de Santa Maria a la xarxa de Museus de la Generalitat. Hauria estat un precedent difícil d'encaixar.

Els recursos de l'associació són generats per la pròpia activitat i per la venda de publicacions. Té conveni amb el Patronat Municipal de Cultura, i sol·licita periòdicament subvencions al Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, i ha tingut fins l'any 1994 ajuts per a la publicació dels *Fulls*. En fi, aquest equip és, per definició, un grup autònom sense duros que espigola el que pot de les engrunes pressupostàries de cultura.

Fins aquí el passeig per les dues èpoques de la institució. La primera, marcada per un perímetre polític i social tancat, per la carència cultural, la penúria econòmica i el treball personalista i reclòs. La segona és una espiral propulsada pels nous aires d'obertura política, de redefinició cultural i eclesial, de treball col·lectiu i projecció externa.

PARRÒQUIA I CIUTAT

Els temps han canviat molt si reculem encara més en els segles. La funció museu era impensable al darrer terç del XVIII, per exemple. En canvi la funció arxiu era imprescindible. Demà farà exactament dos-cents setze anys que el rector Damià Sumalla començà a redactar el seu Directori sobre l'estat de Santa Maria. Sabem, doncs, que l'any 1780 el clergat parroquial estava format per una vintena de capellans, a part dels quatre vicaris i el rector. Tots ells formaven un cos jerarquitzat de relacions complexes. La part del clergat que residia a la parròquia havia estat admesa per ajudar el rector perquè aquest, sol, no podia ocupar-se de tot. Dotze eren els càrrecs: dos arxivers, dos zeladors, un manner, un bosser, tres procuradors i tres oïdors de comptes.[7]

Ens consta que els arxivers tenien atribucions importants, que no donaven l'abast i que s'enfrontaven sovint amb el rector per la manera de portar els afers. Havien de tenir al dia «els títols, llibres i papers fahents», «cadaun d'ells tinga una clau de l'Armari dels Depòsits i lo Rector tinga altra clau». Els documents, en paper o pergamí, en forma de registre o de protocol, tenien un valor provatori inqüestionable. I és que la parròquia autentificava des de testaments fins a transaccions comercials, registrava des d'un baptisme fins al voluminós cobrament del delme, controlava des de les fundacions de misses fins al compliment pasqual de tot vilatà.

És curiós rellegir passatges d'aquella època. La feina d'arxiver era exercida com a càrrec per dos clergues que rebien una remuneració. No es podia badar perquè contínuament s'havia de reconsultar els arxius per expedir documents, preparar plets, cobrar censos, signar concòrdies... L'arxiu de la parròquia era una arxiu administratiu amb majúscules. L'arxiu existia perquè era una funció indispensable de la maquinària parroquial.

No ens podem estar de comparar aquella situació amb l'actualitat. La parròquia del segle XX genera, en proporció, menys documentació. Les seves competències s'han anat reduint, cada cop més, a les estrictament religioses.

Per tant l'arxiu d'una parròquia com la de Santa Maria és eminentment històric. El patrimoni documental té essencialment un valor cultural, en tant que és objecte d'investigació. El caràcter provatori i la vigència administrativa han perdut pes. I, actualment, almenys a Santa Maria, els arxivers no són ni dos, ni clergues. Són una desena de voluntaris laics a qui s'ha confiat la responsabilitat de conservar el patrimoni artístic i cultural de l'església.

El segle XX ens ha dut un procés de secularització que ha capgirat el paper eclesial, de manera que l'ens parroquial ha anat perdent pes específic en els afers de la comunitat anomenada «poble» o «ciutat». És per això que avui es fa difícil entendre com, fins al segle XIX, la parròquia va ser el nucli orgànic de la vida social. A través de l'organització parroquial es canalitzaven les necessitats del dia a dia dels homes i les dones de la ciutat. La parròquia se'ns mostra com a ens aglutinant de primer ordre, sense la qual no en-

tendríem les bases estructurals de la vida urbana de les societats pre-industrials.

Els orígens de Santa Maria es fonen en la boira dels temps alto-medievals. No se sap si al mateix lloc on ara es troba l'església hi hagué el temple romà d'Iluro, però en el seu recinte s'han excavat enterraments cristians del segle IV o V. La primera documentació conservada que fa referència a la parròquia és del segle XI. L'evolució de la parròquia i de la població es trobaven estretament vinculades. Més endavant, ja en temps baix-medievals, al costat de l'estructura parroquial maduraria una estructura municipal que durant l'època moderna rebria el nom d'universitat, i de la qual el consistori aquí present fou el continuador.

Parròquia, comunitat i universitat van ser durant tot l'Antic Règim els ens interrelacionats d'un mateix grup humà cohesionat. És cert que van viure pugnes de poder i interessos diferenciats; és cert que la parròquia tenia prerrogatives sobre la universitat; és cert també que la universitat, com a organisme moralment defensor dels interessos de la comunitat, intervenia directament en afers relatius al clergat. Però sempre, amb diferències segons els segles, hem de veure la parròquia no com una estructura imposada, sinó com una unitat originada per la mateixa societat.

Amb aquest farcell de consideracions genèriques i fonamentades, l'afirmació que diu que a Santa Maria es concentra la vida passada dels mataronins de qualsevol condició, pren absoluta validació.

El fons anomenat «Arxiu del Rector» és un brollador d'informació sobre multitud d'aspectes de la vida quotidiana i col·lectiva dels ciutadans. Al manual del vicari Bonaventura Català es troba, per exemple, el detall de tot el pressupost de 1749 de l'Ajuntament de Mataró, amb apreciacions incloses. El memorial del rector Folquer és una descripció fresca i precisa de la vila als anys trenta del segle XVII, com no n'hi ha d'altra.

Del tresor documental que representa la sèrie completa dels llibres de registre d'òbits, baptismes i matrimonis en poden sortir tesis com la de Josep Ramis "Aspectes sanitaris de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Mataró, durant els segles XVI-XVII i XVIII"[8], on el buidat sistemàtic de la informació ens pot portar a seriosos estudis en camps com el sanitari, el demogràfic, l'etnològic o el genealògic.

Una incursió com la que va fer Joan Giménez en els inventaris, tot publicant després *Economia i societat. Mataró 1600-1639*[9], és un exemple del que pot donar de si l'estudi dels fons notarials que es conserven a Santa Maria (testaments, inventaris, encants, contractes, capítols, causes, sentències...).

Però seria massa pretensiós per la meva part que m'estengués en la relació de les sèries documentals i les seves possibilitats per a la investigació, en la llista d'historiadors que han consultat i consulten l'arxiu o en el conjunt d'obres que s'han gestat sota la teulada de l'estatge del carrer Beata Maria. Moltes publicacions d'història local de reconegut prestigi arrenquen de les fonts documentals de l'arxiu, i això ho diu tot.

ACTUALITAT DEL MUSEU ARXIU

L'actualitat d'aquesta institució es vertebra en tres grans àrees funcionals: el museu, l'arxiu i el centre d'estudis.

El Museu

Els museus són l'índex de la memòria cultural que posseeix un poble. En els darrers decennis, el concepte de museu està experimentant transformacions importants com també està canviant la receptivitat del públic. S'està passant del dipòsit polsós d'objectes per al gaudi de l'erudit a l'equipament amb vocació pedagògica, dinàmic, obert a tota edat i condició.

Estar en aquesta sintonia no és fàcil. El museu de Santa Maria ho pretén malgrat la manca de recursos. S'han impulsat sempre tant activitats de conservació i restauració com d'estudi i exposició, bona part de les quals no s'haurien pogut portar a terme, òbviament, sense l'ajut d'altres institucions.

Abans de 1983 ja s'havien catalogat el total de mil tres-centes cinquanta-sis peces, una per una. Les seccions fixes de Les Santes, Els Dolors i El Roser ocupen uns 800 metres quadrats, escampats per diverses estances de l'església. Des de 1979, sense interrupció, cada primer dissabte de mes es fan visites comentades a les tres àrees i l'arxiu. Es concerten visites de grups a les hores i dies que convingui. Entre dues mil i tres mil persones passen anualment per aquestes seccions.

D'aquí vuit dies s'inaugurarà la quarta secció, vell somni de l'equip, l'anomenada Sala de

síntesi: repàs en paral·lel del més substancial de la història de la parròquia, de la ciutat i del país, on cada peça museística haurà de ser la producció d'un temps, la conseqüència d'una forma de veure la realitat, el botó de mostra de tota una època. Aquesta secció ocuparà justament la sala on Ferrer i Clariana va concentrar tot el material museístic i arxivístic l'any inicial de la institució, el 1946.

Però això no és tot. Les exposicions temporals, com els aparadors canviants de les botigues, s'han succeït per donar mobilitat, tot oferint patrimoni inèdit corresponent a col·leccions o sèries més desconegudes. Amb la sala polivalent de la planta baixa del carrer Beata Maria, inaugurada l'estiu de 1985, podríem dir que l'aparador se situa arran de vorera. Això facilita una política de difusió més audaç que a partir de 1992 es concreta en tres exposicions anuals. «Dibuixos de Mataró de Marià Ribas», «Les Santes: programes i cartells», «La nevada de 1962», «Els sants dels avis» són alguns títols.

L'Arxiu

Lluís Ferrer va subdividir l'arxiu en divuit seccions. Actualment l'ordenació general del dipòsit, que a més està donant cabuda a nous fons externs a la parròquia, es fonamenta en criteris moderns.

La col·lecció factícia de pergamins, els més antics dels quals daten del segle XII, formen un conjunt de més d'un miler. Procedeixen del fons parroquial i també de col·leccions patrimonials.

El conjunt que s'anomena «Església» conté els fons propis de la casa i ocupa 42 metres lineals de prestatgeria.

El bloc consignat com a «Notarial» recull la part de la documentació provinent de l'Escrivania de la Rectoria que no va ser incautada l'any 1862 i els documents propis d'aquest tipus de la parròquia. Ocupa uns tres metres lineals.

L'arxiu musical procedeix principalment de la Capella de Música i de l'Acadèmia Musical Mariana. Conté més de tres mil partitures i ocupa uns 28 metres lineals.

L'arxiu fotogràfic s'inicià de la mà del Sr. Joan Esquerra, amb el valuós donatiu, l'any 1978, de les fotografies de principis de segle del Sr. Spà Salarich. A partir d'aquí s'han donat a l'arxiu més d'una desena de nous fons fotogràfics i de postals (positius en format paper i negatius en vidre i cel·luloide). Tot plegat, sense encara poder precisar el nombre d'imatges que es custodien, però segurs del caràcter inèdit de moltes d'elles, pensem que estem davant un dels arxius fotogràfics més importants de la ciutat, al qual s'incorporen continuadament imatges actuals, de la mà d'en Miquel Sala, el fotògraf de l'equip.

Amb la remarca «Patrimonial» anomenem tots els fons documentals particulars que procedeixen de famílies, empreses, botigues o entitats. En els darrers anys s'ha incrementat notablement aquest conjunt de manera que supera en volum el propi de l'Església: gairebé 50 metres lineals de prestatgeria. Enrich i Regàs, Viladesau, Milans del Bosch, Ballot, Matas, Pineda, Gualba, Salas, Puig, impremta Minerva, can Damià, fàbrica de can Marfà... són alguns dels fons d'aquest agrupament.

El conjunt «Folklore» conté uns dos mil goigs, mentre que la secció que fins ara hem anomenat «Impresos» (estampes, auques, planigrafia, gravats, etc.) està pendent de reestructuració.

Menció especial mereix un fons atípic. És el *fons Joaquim Aguilar*. De fet és un fons de fotocòpies de documents sobre el Mataró antic procedents d'arxius importants de Catalunya, especialment de les sèries de l'Arxiu de la Corona d'Aragó. La seva trajectòria investigadora ha portat l'incansable amic Aguilar a posseir carpetes plenes de documents inèdits que encara ningú no ha estudiat, sempre relacionats amb Mataró.

Però no tot el material és arcaic i passat. Com a bons arxivers, els membres de l'equip guarden els papers del Mataró d'ara, que serà, de fet i ben aviat, el Mataró del segle passat. Es conserven programes d'entitats, actes, festes, butlletins, tota mena d'impresos de propaganda comercial, revistes locals, papers de cadascuna de les convocatòries electorals des de l'any 1976, documentació pròpia de la institució i, per descomptat, els llibres i documents actuals que genera la parròquia de Santa Maria.

El Centre d'Estudis

El desembre de 1983 el Museu Arxiu va emprendre una nova línia d'actuació en el camp de la investigació. Aquesta nova línia li ha allargat el nom (Centre d'Estudis Locals de Mataró) i l'ha compromès a ser decididament un fòrum d'història local. Per altra banda, imitant la inicia-

tiva que Ferrer havia tingut creant el Centre d'Estudis Històrics Pare Rius, el Museu Arxiu, a partir d'una iniciativa de Pere Maria Ibern, va convocar una sessió d'estudis la primavera de 1984. Aquesta va ser la primera. Les dotze primeres sessions han produït 158 comunicacions, publicades any rera any.

Les més de quinze conferències i taules rodones organitzades des de 1982, coincidint amb efemèrides i/o convidant historiadors de reconeguda vàlua a presentar treballs recents, són també ingredients per fer créixer un centre d'estudis. Es mira d'organitzar la biblioteca i l'hemeroteca de manera que s'incideixi més en l'endreça i el servei de consulta de publicacions de caire local. Però la tribuna per excel·lència dels amants de la història local és la revista que s'edita des de 1978: la revista *Fulls*.

Fulls és una revista quadrimestral, amb divuit anys de vida, 56 números, 295 articles d'història local, 91 articles de documentació i recursos, més de 80 estudiosos col·laboradors, 143 entitats d'intercanvi i molts subscriptors. Es fa ressò puntual i crític de les notícies en l'àmbit del patrimoni cultural mataroní i comarcal. Alguns números, pel seu caràcter gairebé monogràfic, són veritables estats de la qüestió sobre el tema. Recordo el 14 sobre els carmelites descalços de Sant Josep, el número 11 sobre Antoni Comas, o el 49 sobre «El Diari de Mataró entre els anys 20 i 30».

Els primers *Fulls* són mecanografiats, amb aroma d'ingenuïtat, amb declarada projecció d'obertura i autoexigència. Un exemple: en el número 2 es situa objectivament l'autèntica història del culte a les Santes. La revista, sempre enllestida de forma modèlica a la Copisteria Castellà, que a partir del número 13 canvia el format, es manté en aquell to intermedi que la caracteritza: el to divulgatiu, tan llunyà de l'erudició com de la flonjor científica. El to interdisciplinari, llunyà de l'especialització excessiva.

Els *Fulls* van significar, a l'inici, la represa del tractament de temes i polèmiques en el camp de la historiografia local que havien quedat massa temps arraconats, en l'anèmia cultural dels decennis recents. Es va posar tot damunt de la taula, a poc a poc i fent servir el garbell dels criteris històrics del moment. La publicació local *Fulls*, per la seva constància i la seva qualitat, és una revista definitivament consolidada i, utilitzo una paraula sorgida de la boca d'historiadors i amics, sorprenent.

Només hi ha un precedent dels *Fulls* com a revista d'història local de caire generalista. Es tracta del butlletí cultural de la Secció d'Història i Arqueologia del Museu. El nom de la publicació és *Museu*. La periodicitat era bimensual. Van sortir catorze números entre gener de 1948 i febrer de 1950. En format de circular reproduïda a multicopista, amb 300 exemplars de tiratge, és, pel seu contingut, una de les publicacions de més alçada intel·lectual de les generades a la ciutat. Hi col·laboraven personalitats com Puig i Cadafalch. Els articles són encara obligada cita de referència. Tant de bo hagués estat una revista de llarga durada, perquè encetava una manera exemplar de fer conèixer la història. En un ofici del dia 1 de març de 1950, l'alcalde Antoni Cabot comunicava a la secció la suspensió de *Museu*. El fet és que estava redactada en català.

VIES DE FUTUR

Per acabar aquest feix d'apreciacions, deixeu-me que, en clau de futur, apunti vies d'actuació, guiant-me per les tres funcions més genèriques d'un museu arxiu: recollir, conservar i servir.

Recollir

El crèdit que genera el Museu Arxiu de Santa Maria en la població ha repercutit directament en el fet que persones particulars hagin aportat objectes, llibres i documents de tota mena. Queda clar que l'arxiu és viu, que cal ser previsor i que cal comptar amb prestatgeries per als nous ingressos.

Des del mateix novembre de 1974, no s'ha parat de rebre donatius. La secció d'«Actualitat» dels *Fulls* els registra fidelment, sempre que el donant no hagi volgut quedar en l'anonimat. Aquí sí que és infactible fer la llista i no deixar-se ningú. Entre d'altres coses perquè, fent el buidat exhaustiu, únicament dels donatius o dipòsits que consten escrits, en surten més d'un centenar.

Es continua demanant a la ciutadania el gest amable de conservar vestigis del passat: documents, fotografies, llibres, missals, estampes, programes... Des del Museu Arxiu es fa córrer la veu entre les famílies, les entitats i les empreses perquè facin donació dels seus papers antics. No hem de menysprear el que tenim. Probablement els estudiosos del segle XXI agrairan la nostra feina de rescat de paper. Vés a saber si per a ells el paper serà un vestigi del passat.

Conservar i descriure

Jo crec que el gran repte que té la institució és encara la tòpica feina de formigueta que se'ns atribueix als arxivers, aquella que es fa amb la complicitat del silenci i les hores llargues perdudes o, segons com, guanyades.

En primer lloc cal aprofundir en l'estudi de l'òrgan generador de la documentació-mare d'aquest arxiu. Es coneix molt poc la trama i la dinàmica d'una parròquia a les èpoques medieval i moderna. S'intueix la complexitat d'aquest micromón eclesial, però els cercles acadèmics, sovint deslligats del país, no n'han produït historiografia. Recentment a Catalunya s'han publicat treballs que podem considerar pioners en aquest camp. Destaca el de Joaquim Maria Puigvert que estudia el sistema parroquial a partir de la consueta de Riudellots de la Selva de 1763.[10]

És bàsic conèixer l'estructura parroquial per entendre la documentació que tenim a les mans. I al revés, la recerca sobre la documentació de l'arxiu del rector, de les confraries, de la comunitat de preveres, etc. és la que ens ha de dur al coneixement que desitgem per definir un quadre de classificació ajustat a la realitat de l'organisme parroquial.

Ens calen estudis com el de Marià Ribas, publicat a *Museu*, sobre l'historial de la comunitat i els rectors del temple[11], o com el de Roser Salicrú, al número 30 de *Fulls*[12], on s'engruna capítol a capítol el directori del rector Sumalla de l'any 1780.

Ens cal arribar un dia a poder oferir els instruments bàsics que descriguin el contingut del que tenim a l'arxiu. Una guia completa que reculli el quadre dels fons dipositats, els quadres de classificació de cada fons, els inventaris de les sèries i els catàlegs més detallats d'alguna d'elles. Aquest dia està molt lluny. Mentrestant s'hauria de becar gent qualificada per ordenar i descriure fons o seccions. Els pergamins estan esperant, el fons de la impremta Minerva i la secció de l'obra de l'església també, l'arxiu musical igualment... i no pararíem.

Servir

Sota d'aquest verb s'amaga el ser o no ser d'un equipament cultural com el Museu Arxiu. Disposar d'un horari de consulta obert al públic, exposar, difondre, facilitar l'intercanvi d'experiències, promoure estudis, publicar...

En projectar una política de difusió, cal fugir de la cripticitat i cercar ser originals. El rigor no ha de ser sinònim d'avorriment. Cal buscar la col·laboració institucional per apropar la cultura a la societat planificant actuacions globals. Aquesta ciutat està mancada, per exemple, d'un servei educatiu, que podria acostar el patrimoni cultural a escoles i instituts, de forma cohesionada, oferint itineraris guiats, visites comentades i tallers d'història al Museu Comarcal, l'Arxiu Comarcal i al Museu Arxiu de Santa Maria.

Caldria destinar més esforços a promoure estudis sobre els arxius i museus de l'Església. En aquests darrers anys, tant des de l'administració com des dels col·lectius de professionals, s'ha fet molt per avançar en el camp de l'arxivística i la museística, però en l'àmbit eclesiàstic les passes no han estat tan ràpides.

A la comarca són meritoris els esforços que algunes parròquies estan fent o han fet per posar a disposició dels ciutadans els seus fons. Coneixem el cas exemplar de Llavaneres, l'inventari de Sant Martí d'Arenys de Munt, el de Dosrius, el d'Alella, el de Vilassar de Dalt... El Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró no és un model a imitar, perquè cada parròquia té els seus trets específics. Però cal caminar cap a institucions polivalents i interdisciplinàries, que siguin centres de patrimoni que exposin i difonguin els testimonis de la història, la cultura i la natura de cada localitat, per optimitzar els escassos recursos materials i els inestimables esforços humans.

A Mataró, ara que s'ha ampliat l'espai expositiu; ara que s'està a punt d'inaugurar l'equipament arxivístic de Can Palauet, que inclourà l'arxiu comarcal i el municipal; ara que estrenarem nova biblioteca; ara que s'està parlant de nous museus, com el de la ràdio o el de la maquinària tèxtil; ara que el barri antic va prenent forma i es va cosint la ciutat moderna, potser va essent el moment de marcar-se fites ambicioses que facin que d'aquí un decenni es pugui parlar de Mataró com d'una ciutat respectuosa amb el patrimoni artístic, arquitectònic, museístic i documental, una ciutat que estima el seu passat amb diversificació cultural, serveis educatius, sales de consulta i sales d'exposicions dignes.

Potser també és ara un bon moment per demanar el retorn a la ciutat de dos fons documentals que haurien de conservar-se aquí i que per diferents motius van ser traslladats a Barcelona: el fons de la comptadoria d'hipoteques i el fons notarial mataroní dels segles XV al XVIII, que roman als dipòsits de l'Arxiu de la Corona d'Aragó.

Per a mi ha estat un privilegi gaudir d'aquest espai i d'aquesta tribuna. Us confesso que una motivació molt gran i molt especial ha guiat la preparació d'aquesta conferència: el desig de retre homenatge a totes les persones que, sempre anònimes, sempre modestes, han fet i fan possible el Museu Arxiu, i a totes les persones que han donat i donen suport a aquest projecte.

Del llibre d'honor del Museu Arxiu, que recull les impressions i la signatura de les persones més importants que el visiten, extrec la següent anotació de gener de 1984, escrita pel senyor Max Cahner, aleshores conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Amb ella acabem, doncs, com hem començat, amb una cita que parla de ciutat, de personalitat, d'empenta, d'esperonament. Hauran passat anys, però el futur sempre ens espera:

> «Mataró ha sabut estimar la seva història i fet la meravella d'aquest Museu Arxiu de Santa Maria. És un conjunt com pocs he vist a Catalunya i es mereix que hom li doni suport i que sigui conegut per tots els catalans. El que els historiadors ens han fet saber, que el Mataró dels segles XVII i XVIII era la segona ciutat de Catalunya i la de més empenta, es veu visitant aquest museu. Cal felicitar de cor els que tan bé ho han sabut conservar, restaurar i exposar».
>
> Moltes gràcies !

Nicolau Guanyabens i Calvet

NOTES.

1.- Les informacions d'aquest parlament pel que fa a la història del Museu Arxiu de Santa Maria, han estat extretes del buidat exhaustiu de la documentació generada per la pròpia institució i de les inestimables explicacions orals de les persones que, d'una forma o altra, estan o han estat vinculades al Museu Arxiu.

Per a la comprensió de la primera etapa del Museu Arxiu (1946-1970) han estat molt valuosos els testimonis escrits que es recullen en els articles següents:

SANTIAGO MARTÍNEZ I SAURÍ, «Record de Lluís Ferrer i Clariana», *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm. 54 (gener 1996) pp. 6-12.

JAUME LLADÓ I FONT, «El Museu Arxiu de Santa Maria, cinquanta anys ja!», *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm. 54 (gener 1996) pp. 13-17.

ESTEVE ALBERT I CORP, «Record i homenatge a Lluís Ferrer i Clariana», al periòdic *Mataró* de 24 de desembre de 1970.

LLUÍS FERRER I CLARIANA, «El Museu Arxiu parroquial de Santa Maria», «L'obra de Sant Francesc: crònica dels deu primers anys d'actuació«, «Museu i Arxiu Històric Arxiprestal de Mataró». (Els tres articles estan publicats a la Secció «Documentació» de la revista *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm. 54 (gener 1996) pp. 33-54.

2.- LLUÍS FERRER I CLARIANA, «Cal respectar i restaurar el nostre patrimoni antic», a *Museu* (1949) p. 10.

3.- Els rotatius periòdics locals del moment no esmenten aquesta inauguració. Només a la revista de Santa Maria *Parròquia* (febrer de 1946), p. 7, trobem una referència de l'acte.

4.- SANTIAGO MARTÍNEZ I SAURÍ, «Record de Lluís Ferrer i Clariana», *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm. 54 (gener 1996) p. 12.

5.- Es tracta de LLUÍS FERRER I CLARIANA, *Santa Maria de Mataró. La parròquia, el temple*, Volums I i II (1968 i 1971).

6.- Aquest promptuari es troba al Museu Arxiu de Santa Maria (= MASM), Església 2, Arxiu del Rector, plec núm. 48.

7.- El Directori del rector Damià Sumalla es troba a MASM, Església 2, Arxiu del Rector, plec núm. 36.

8.- JOSEP RAMIS I PUJOL, "Aspectes sanitaris de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Mataró, durant els segles XVI-XVII i XVIII", 1994. (Tesi dirigida per Jacint Corbella i Corbella, presentada per l'autor a la Facultat de Medicina de la Universitat de Barcelona).

9.- JOAN GIMÉNEZ I BLASCO, *Economia i societat. Mataró 1600-1639*, Accèssit al Premi Iluro 1983 (Barcelona, Editorial Rafael Dalmau, 1984).

10.- JOAQUIM M. PUIGVERT I SOLÀ, *Una parròquia catalana del segle XVIII a través de la seva consueta (Riudellots de la Selva)*, Premi Francesc Carreras i Candi (Barcelona, Fundació Vives i Casajoana, 1986).

11.- MARIÀ RIBAS I BERTRAN, «Breu historial de la comunitat i rectors del temple parroquial de Santa Maria de Mataró», a *Museu* (1949), pp.101-111.

12.- ROSER SALICRÚ I LLUCH, «El Directori del Pàrrocho de Damià Sumalla. Esbós d'una estructura i organització parroquial al darrer terç del segle XVIII: Santa Maria de Mataró», a *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm. 30 (gener 1988), pp. 10-35

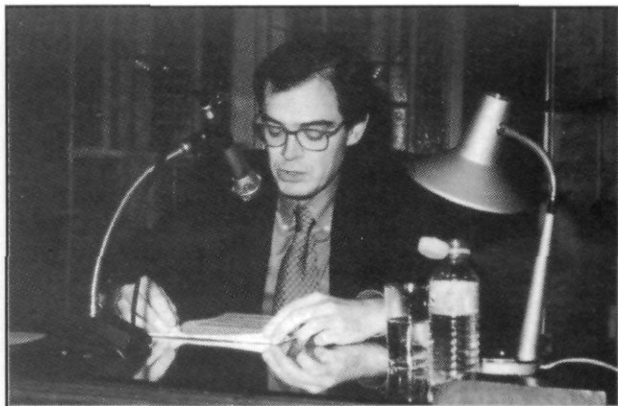
ACTES COMMEMORATIUS DELS CINQUANTA ANYS DEL MUSEU ARXIU DE SANTA MARIA

ACTE COMMEMORATIU AL SALÓ DE PLENS DE L'AJUNTAMENT DE MATARÓ

Presidit per l'alcalde de Mataró, Sr. Manuel Mas, acompanyat per la consellera de Cultura, Sra. Carmina Benito, per Mn. Josep Colomer, rector de la parròquia de Santa Maria, per Manel Salicrú, director del Museu Arxiu, i per representants de tots els grups municipals, el dijous 21 de novembre passat tingué lloc el principal acte commemoratiu del cinquantenari, en el qual el Sr. Nicolau Guanyabens i Calvet, membre de l'Equip del Museu Arxiu, pronuncià un parlament sobre el tema «El Museu Arxiu de Santa Maria. Cinquanta anys d'una institució mataronina», parlament que, pel seu interès, ve transcrit en aquest número dels *Fulls*.



Presidència de l'acte.
Fotografia Miquel Sala. MASMM.



Nicolau Guanyabens en el transcurs del seu parlament.
Fotografia Miquel Sala. MASMM.





Públic assistent a l'acte.
Fotografia Miquel Sala. MASMM.

INAUGURACIÓ DE LA SALA DE SÍNTESI DEL MUSEU ARXIU I DE L'EXPOSICIÓ *DIBUIXOS I GRAVATS*

El divendres dia 29 de novembre el Sr. Cardenal Arquebisbe de Barcelona Ricard M. Carles, acompanyat de l'alcalde de Mataró Sr. Manuel Mas, beneí i inaugurà la nova sala de Síntesi del Museu Arxiu, i després d'uns parlaments inaugurà també l'exposició temporal *Dibuixos i Gravats* muntada per l'Equip del Museu Arxiu.

La sala de Síntesi del Museu Arxiu de Santa Maria, a partir de l'exposició de les peces més característiques que la parròquia de Santa Maria conserva, presenta un recorregut en el temps, indicatiu de la història de la Parròquia, vinculada a la història de la Ciutat i a la del País. Representa també la narració de la vida religiosa de la pròpia parròquia, documentada des de fa mil anys, que va generar la majoria de les peces exposades, les quals avui tenen un innegable interès històric i artístic, però que a l'origen eren objectes litúrgics a utilitat del culte o imatges destinades a la pública veneració.

L'exposició *Dibuixos i Gravats*, en la línia de les habituals exposicions periòdiques que donen a conèixer el patrimoni cultural de la parròquia de Santa Maria, exhibeix una mostra seleccionada i inèdita del fons documental de l'arxiu, que provenen de la pròpia parròquia i de diversos donatius.

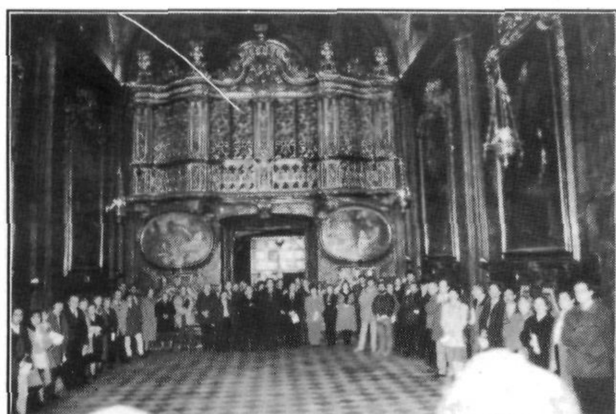
Els dibuixos, mapes, plànols i gravats exposats tenen un indiscutible interès històric i són obres úniques i originals; algunes, fins i tot, tenen una qualitat artística excepcional.



El Sr. Cardenal i l'Alcalde de Mataró a la sala de Síntesi.
Fotografia Miquel Sala. MASMM.



Parlament del Sr. Cardenal a la capella dels Dolors.
Fotografia Miquel Sala. MASMM.



Públic assistent a l'acte.
Fotografia Miquel Sala. MASMM.



Lluís Adan presentant l'exposició *Dibuixos i Gravats*.
Fotografia Miquel Sala. MASMM.

TAULA RODONA SOBRE EL PATRIMONI CULTURAL DELS MUSEUS I ARXIUS DEL MARESME

Tingué lloc el dissabte dia 30 de novembre al matí. Carles Marfà i Riera, director del Museu Comarcal del Maresme i membre de l'Equip del Museu Arxiu, actuà com a ponent.

Les principals conclusions del debat, resumides, serien les següents:

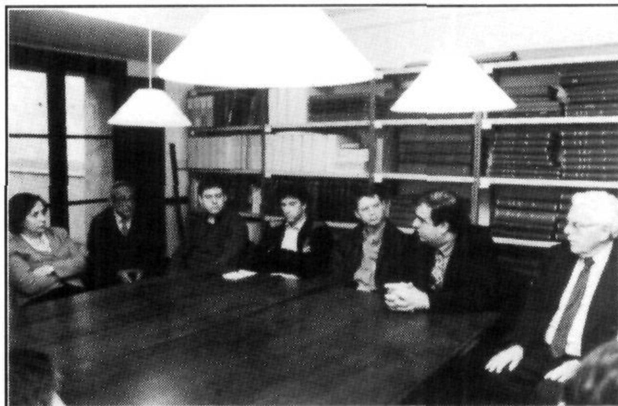
- Cal potenciar totes i cada una de les institucions existents que, amb molt pocs recursos, realitzen una tasca important de salvament, de conservació i de documentació del patrimoni cultural.

- Cal promocionar i incorporar col·lectius benèvols en el treball de totes les institucions.

- Convindria establir contactes periòdics entre tots els professionals que treballen en els museus i els arxius de la comarca per a poder conèixer les realitzacions i intercanviar experiències.

- És necessari i urgent actuar i incidir en el salvament i recuperació dels arxius patrimonials, familiars, comercials i industrials de la comarca, avui, en gran part amenaçats de dispersió i, o, destrucció.

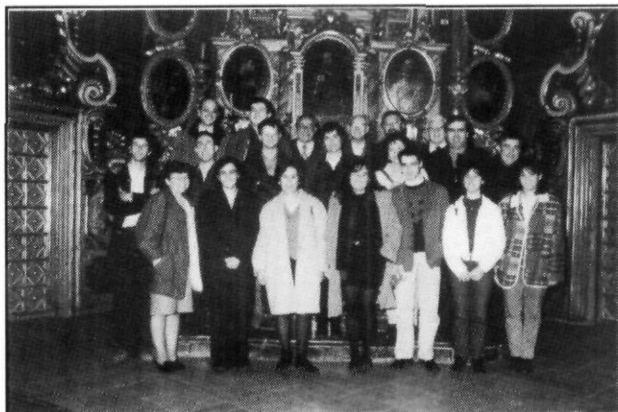




Aspectes del debat.
Fotografia Miquel Sala. MASMM.



Aspectes del debat.
Fotografia Miquel Sala. MASMM.



Els assistents a la taula rodona a la capella dels Dolors.
Fotografia Miquel Sala. MASMM.

XIII SESSIÓ D'ESTUDIS MATARONINS

La convocatòria corresponent a l'any 1996 quedà emmarcada dintre dels actes commemoratius del cinquantenari. Es presentaren les següents comunicacions:

«Margarida Abril i Gonzàlez. L'aventura d'una dona revolucionària», de Margarida Colomer i Rovira.

«Mataró en el record», de Vicenç Arís i Julià.

«El 'bacallà' i el 'papus'», de Joan Misser.

«Mataró 1847-1849: Desencís dels liberals moderats catalans», d'Antoni Martí i Coll.

«Illes a l'entorn de Mataró», de Josep M. Roqué.

«Francesc Roch, comissari inquisitorial», d'Antoni Llamas i Mantero.

«Comptes de la Universitat de Vilassar (s. XVII)», de Josep Samon i Forgas.

«Els pagesos de Cabrera s'alliberen l'any 1387», de Josep M. Modolell Ros.

«Notes sobre la localització de les capelles romàniques de Sant Martí de Montgat i Santa Susanna d'Alella», de Jaume Vellvehí i Altimira i Joaquim Graupera i Graupera.

«La ceràmica d'ús comú de can Xammar (Mataró). Campanya 1970», d'Imma Bassols i Fernàndez.

«Noves dades sobre el programa decoratiu de la «domus» de la plaça Gran (Mataró)», de Joan Francesc Clariana Roig i Enric Juhé Corbalan.

«El forn d'àmfores del càmping Costa de Levante (Mataró)», de Joan Francesc Clariana Roig.

«Sobre l'actual problemàtica patrimonial del poblat ibèric de la Cadira del Bisbe de Premià de Dalt (El Maresme, Barcelona)», de Ramon Coll Monteagudo.

«Els darrers jaciments arqueològics descoberts a Premià. Una aportació a l'inventari arqueològic de Premià de Dalt i Premià de Mar (El Maresme)», de Fernando Cazorla Carrera, Ramon Coll Monteagudo i Ramon Jàrrega Domínguez.

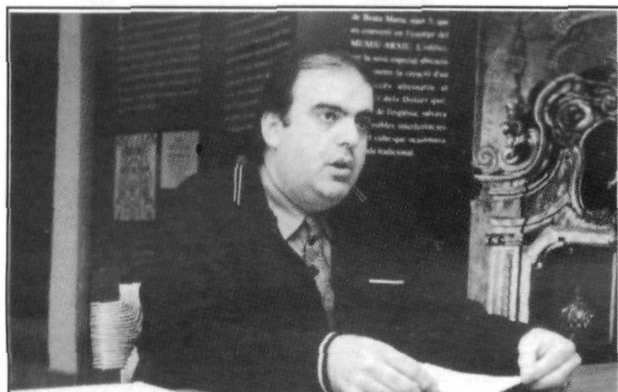
«Notícia sobre unes troballes de materials arqueològics a can Rodon de l'Hort (Cabrera de Mar)», de Josep Viñals i Cortés.



Margarida Colomer llegint la seva comunicació.



Antoni Martí i Coll presentant el seu estudi.



Josep Samon i Forgas en la seva dissertació.



Públic assistent a la Sessió.

Fotografies Miquel Sala. MASMM.

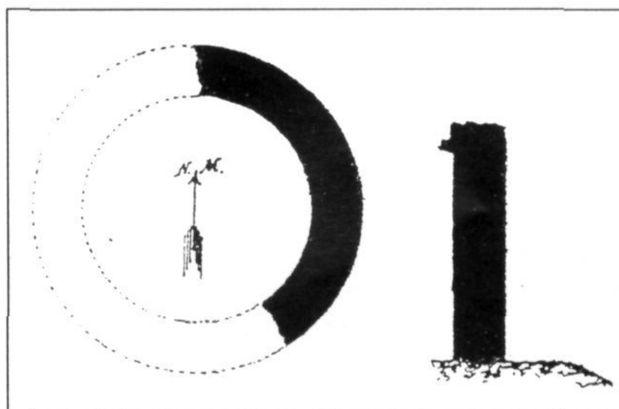
Alguns autors han donat el nom de torre de Cogoll a les restes d'una torre que existí a l'indret anomenat antigament Molí de Vent, on hi ha avui la urbanització Sant Salvador, lloc també conegut com el «saltant de l'aigua». Ara, disposem d'antecedents per a situar-la més acostada al mar, aproximadament en el paratge on s'aixecava la desapareguda torre d'en Llauder.

EL MOLÍ DE VENT I LA TORRE DE COGOLL

Francesc Carreras i Candi, en tractar a *Argentona histórica* de la torre de Cogoll, fa referència a un fragment de la coneguda escriptura anomenada de sant Oleguer, de cessió l'any 1128 d'un alou situat a les parròquies de Santa Maria de *Civitas fracta*, Sant Martí i Sant Andreu de Llavaneres, que transcriu amb algun defecte així: «...Ab occasu, in turre de cugullo et sic eundo in collo de pendix, usque in cacumine montis de cirera...». Carreras també esmenta que la torre de Cogoll fou inclosa en la venda, l'any 1352, dels castells de Vilassar i de Burriac a Pere des Bosc. Però quant a assenyalar la situació d'aquesta torre, malgrat que es plantegi la possibilitat de fixar-la en la petita elevació anomenada Molí de Vent, existent a la sortida de Mataró, al començament de la carretera d'Argentona, no s'atreveix a fer-ho, per falta de proves concloents e indubtables, com així ell mateix ho expressa. I és que Carreras també tenia present que en l'acte de partió entre els castells de Mataró i de Burriac, del 1362, s'hi consigna una torre (sense donar-ne el nom) prop de la línia divisòria d'ambdós termes, entre el camí públic i el mar[1]. Per tant, se li devia plantejar el dubte de quina de les dues torres esmentades podia ésser la de Cogoll.

En canvi Josep M. Pellicer, en refutar en uns articles publicats a *El Semanario de Mataró* algunes de les opinions expressades per Carreras i Candi a *Argentona Histórica* sobre diversos temes, quan s'ocupa de la torre de Cogoll fa observar que ell en haver publicat en una obra (es refereix a *Estudios histórico-arqueológicos sobre Iluro*) aquell mateix document de sant Oleguer, s'havia anticipat a la notícia de la torre que ens ocupa, i que no solament la susdita torre apareixia en un gravat del segle XVII (*sic*), que havia reproduït a la mateixa obra, sinó que per a encapçalar el llibre havia triat precisament una panoràmica de la ciutat de Mataró amb la finalitat que la repetida torre hi pogués figurar gairebé en primer terme[2]. El lloc a què es refereix Pellicer no és altre que el paratge del Molí de Vent, vist des de la banda de muntanya.

Carreras i Candi replicà Pellicer, a *El Cronista*, en el sentit que aquest darrer pretenia quedar-se amb la glòria d'haver estat el primer a donar compte de la torre de Cogoll; que era cert que a *Iluro* esmentava una torre en el lloc designat Molí de Vent, però que en aquesta obra no havia sabut veure que parlés d'una manera expressa d'haver existit a l'edat mitjana una torre



La torre del Molí de Vent l'any 1899. Carreras i Candi l'anomena, però, de Cogoll. FRANCESCH CARRERAS I CANDI, *Lo Castell de Burriach o de Sant Vicents (Mataró 1900-1908)*, 237.



Panoràmica de Mataró a l'any 1887. A la dreta, hi figura la torre del Molí de Vent.
JOSÉ Mª PELLICER, *Estudios Histórico-Arqueológicos sobre Iluro (Mataró 1887)*, làmina.

anomenada de Cogoll depenent del senyor del castell de Burriac[3]. I és que Pellicer en els seus *Estudios* només s'havia limitat a transcriure el document del 1128 i a publicar les dues panoràmiques de la ciutat, sense fer-hi cap comentari o donar-ne una explicació.

Uns anys després (1908) Carreras i Candi, en una nova publicació tornà a ocupar-se de la torre de Cogoll, i aquesta vegada coincidí amb Pellicer a identificar-la amb les restes d'aquella torre existent al Molí de Vent, de la qual encara aleshores es conservava una part. Tot plegat ho descriu així:

> «Era un espectacle prou curiós la sortida de Mataró per la carretera d'Argentona, veure estimbarse la aygua sobrant de la mina de Dos Rius (quan hi havia sobrant, ço és poques vegades) dessota la mitjaeval torra de Cogoll, quina part subsistent se presentava llavors a nostres ulls en bona perspectiva, amagantnos tot lo derrocat com si fos completa».[4]

Segons Carreras, aleshores encara es podia contemplar una tercera part de la torre; la resta s'havia destruït per a aprofitar-ne la pedra, i el 1903 ja no en quedava res.

Actualment es posseeixen prou dades per a discrepar del parer dels dos historiadors. Coral Cuadrada ha publicat no fa pas massa el document relatiu a la venda del castell de Burriac l'any 1352. En ell s'expressa detalladament que l'11 de juliol del susdit any els marmessors testamentaris de Berenguer de Sant Vicenç donaren possessió del patrimoni del castell al seu comprador, Pere des Bosc. En referir-se a la torre de Cogoll hi llegim textualment: «Tradiderunt dicto Petro de Boscho possesionem corporalem seu quasi de dicta turri vocata dez Cogoll et omnium pertinenciarum et jurium suorum...», però també s'hi explica que durant aquest acte feren entrar Pere des Bosc «intra patium dicte Turris que diruta est seu in locum ubi solebat esse ipsa Turri hedificata»[5]. És a dir, que quan Pere des Bosc prengué possessió dels seus dominis, la torre de Cogoll era derruïda.

Però el topònim de Torre de Cogoll continuava viu i donant nom al paratge. Així en un llevador de rèdits del castell de Sant Vicenç, confeccionat poc després d'haver pres Pere des Bosc possessió dels seus dominis, es ha referència diverses vegades a Torre de Cogoll. També s'hi esmenten els homes de la seva rodalia: N.Andreu Ponseta, Ferrer de Reymir, en G. Tonyí, en R. Ilella, N.Arnau Agell[6]. Però res no ens permet de conèixer concretament el lloc on era el paratge.

En canvi, de més endavant tenim dades fefaents sobre la torre de Cogoll –o, si ho preferiu, sobre un veïnat conegut amb aquest nom–, que ens permeten sortir de dubtes sobre la seva radicació. Ens referim principalment a un registre, en extracte, de masos i peces de terres situades a la

parròquia d'Argentona, classificades en vint-i-tres partides o paratges, que potser fou confeccionat com a resum d'algun capbreu.[7]

De la partida anomenada «Lo pla de la Torre, den Moner y de Cogoll», hem seleccionat els extractes de les finques que ens han semblat més significatives per al nostre objecte, particularment les que limitaven d'una manera o altra amb el mar.

Any 1561 «Bartomeu Moner lo mas Llori ab sa quintana al veynat de la Torre de Cogoll» *Límits. N.* «Part en honor de dit Bonet y part den Batlle»; *S.* «en la vora de la mar»; *E.* «en honor den Ferrer de la Torre»; *O.* «honor den Bernat Bonet».

Any 1562 «Joan Ferrer de Reymir de la Torre, lo mas ferrer ab sa quintana en lo veynat de la torre de Cogoll» *Límits. N.* «en honor den Boet, fonch den Batlle»; *S.* «en la vora del mar»; *E.* «honor den Tunyí»; *O.* «en honor del mas Moner o Llori».

Any 1562 «Lo mateix en la torre de Cogoll, un camp de sembradura de 2 quarteras y mitja» *Límits. N.* «en honor den Lleonart»; *S.* «en la vora del mar»; *E.* «en honor den Mauri»; *O.* «en honor den Tonyí».

Any 1562 «Pere Mora àlias Tonyí, ab sa quintana del veïnat de la Torre de Cogoll». *Límits. N.* «en honor den Moner de dit mas Llori»; *S.* «en alou den Ferrer de la Torre»; *E.* «en honor den Mauri»; *O.* «en honor de Moner del mas Llori».

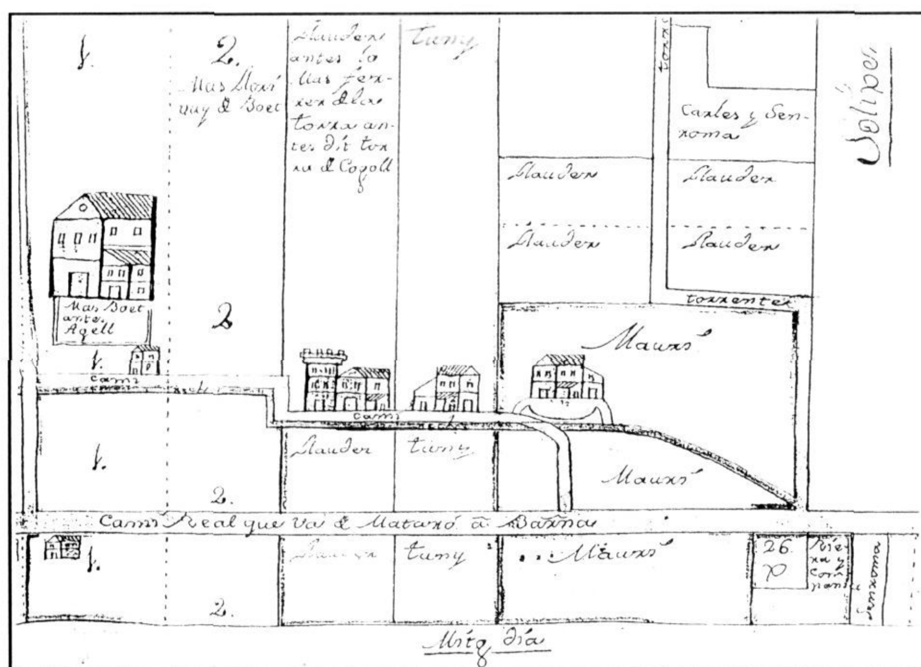
Any 1582 «Jaume Lleonart de la Torra, un camp de sembradura mitja cortera a la torre de Cogoll». *Límits. N.* «ab Camí real»; *S.* «en camí comú entre ell y dit Ferrer»; *E.* «en honor den Ferrer de la Torra».

Any 1609 «Antoni Fogueras y Bohet de la Torre, lo mas Bohet antes Agell ab sa quintana» *Límits. S.* «en la vora del mar»; *E.* «en honor del mas Llori»; *O.* «en honor den Capella de Mataró».

Any 1613 «Pere Morot y Çafont de Cirera: a la torre de Cogoll un camp de sembradura de dos quarteras». *Límits. N.* «en honor den Bohet que fonch den Moner, mitjensant Camí Real»; *S.* «en la vora del mar»; *E.* «en honor den Anglada del Masnou, fonch den Ferrer de la Torre»; *O.* «en honor den Bohet».

Any 1661 «Bertomeu Mauri de la Torre, lo mas Mauri antigament dit Illea ab sa gleva o quintana». *Límits. N.* «en honor del mas Steve»; *S.* «en la vora del mar»; *E.* «en honor den Boet part en honor de dit Mauri que fou den Portell»; *O.* «en honor den Feliu».[8]

Resulta evident que els masos i terres compreses dins l'esmentada partida argentonina del «Pla de la Torre y den Moner y de Cogoll» formaven, als segles XVI i XVII, un veritable veïnat conegut com la Torre de Cogoll. També podem comprovar que alguns dels noms que s'hi troben es corresponen precisament amb els del mateix paratge de la Torre de Cogoll de mitjan segle XIV, com és el cas dels masos Ferrer, Tonyí, Agell, Illea.



Sector del veïnat de la Torre d'Argentona a finals del segle XVIII o començaments del XIX. Observeu la llegenda: «Llauder antes mas Ferrer de la Torra, antes dit torra de Cogoll». Òbviament no pot tractar-se de la Torre de Cogoll del segle XII, però en tot cas és un referent més de la seva situació. Arxiu Municipal de Mataró. Llibre format per plànols relligats dels dominis i senyories de la casa de Cartellà i de Moja a Mataró, Argentona i Sant Genís de Vilassar, foli 12, plànol 4.



Representació esquemàtica de la torre del Molí de Vent a la «Rodalia de la Parròquia i terme de la ciutat de Mataró». Any 1764. Museu Arxiu de Santa Maria, Arxiu del Rector, plec 32, foli 26.

D'entre tots aquests masos cal destacar l'anomenat d'en Ferrer de la Torre, que més amunt hem esmentat diverses vegades. Segons Francesc Costa, sembla que fou Josep Llauder i Picart (c1675-1736), un notari de Barcelona benestant, qui comprà la torre d'en Ferrer, i és de creure que aquesta torre passà a ésser coneguda a partir d'aleshores com la torre d'en Llauder. Al principi no aniria més enllà d'una senzilla casa de pagès amb una torre de defensa com la del segle XVI de can Palauet, que encara es conserva prop de la riera d'Argentona.[9]

El veïnat de la Torre de Cogoll continuà formant part de la parròquia d'Argentona, però el nom de Cogoll s'anà perdent, i acabà coneixent-se només com a veïnat de la Torre, potser per la presència de la torre d'en Llauder. Com se sap, aquest veïnat el 1840 passà a integrar-se definitivament dins del terme municipal de Mataró, mentre que la torre d'en Llauder, amb totes les edificacions annexes que amb el temps se li afegiren, fou dissortadament aterrada l'any 1970.

Però la lliçó principal que podem treure de tot plegat és que la torre de Cogoll o el paratge d'aquest nom quedava, com hem pogut veure, molt proper al mar, i que una situació semblant no encaixa, per res, amb el lloc més distant de les restes d'una torre conservades al petit pujol del Molí de Vent, com al seu dia proposaren Francesc Carreras i Candi i Josep M. Pellicer.

Ara bé: a quina mena de construcció podria pertànyer la torre a què es refereixen els dos historiadors? Nosaltres pensem que més aviat correspondria a un molí de vent de dues moles per a moldre blat, que ja trobem aixecat al segle XV a Mataró, propietat del barceloní Bernat Ferrer. És més, sabem que a l'any 1447 el regent del batlle general de Catalunya atorgà a Ferrer, en emfiteusi, la facultat de construir uns molins de vent, per a moldre blat, «in podio vocato de pendis alias de vivo», prop de la vila de Mataró, cosa que el rei, Alfons el Magnànim, li ho confirmaria tres anys més tard des de Nàpols.[10]

En la divisió dels termes dels castells de Mataró i Sant Vicenç o de Burriac, del 1362, el puig del Pendís apareix situat prop del camí de Mataró a Argentona, després del qual segueixen el paratge de Roques Albes i el turó de Cerdanyola[11]. A causa de la presència del molí, el lloc acabaria prenent, doncs, el nom de Molí de Vent, com així ho trobem recollit en la cartografia local a diferents èpoques. Si més tard alguns autors hi han vist el possible emplaçament de la torre de Cogoll, ha estat degut exclusivament a la intervenció de Carreras i Candi i de Pellicer, que no comptaven, òbviament, amb els antecedents històrics de què ara disposem sobre aquest tema. Potser els susdits autors consideraven que un pujol o una petita elevació era molt adequada per a potenciar les defenses naturals de la torre, com acostuma a passar en casos semblants, quan en realitat la torre de Cogoll complia la seva missió d'empara de les cases de pagès aixecades a la seva rodalia de la plana propera al mar.

Joaquim Llovet

NOTES

1.- FRANCESCH CARRERAS Y CANDI, *Argentona histórica* (Barcelona 1891), pp. 66-69.

2.- JOSÉ Mª PELLICER Y PAGÉS, «Nuevas aclaraciones relativas a la historia de Mataró», *El Semanario de Mataró*, 19 desembre 1891.

3.- *El Cronista*, 30 juliol 1892.

4.- FRANCESCH CARRERAS Y CANDI, *Lo Castell de Burriach o de Sant Vicents* (Mataró 1900-1908), pp. 236-239.

5.- CORAL CUADRADA I MAJÓ, «Vers l'adquisició d'una mentalitat feudal: Pere des Bosc, ciutadà de Barcelona i la compra dels castells de Sant Vicenç i Vilassar (segle XIV)», *Fortaleses, torres, guaites i castells de la Catalunya medieval, Acta mediaevalia*, Annex 3 (Barcelona 1986), pp. 196-198.

6.- CORAL CUADRADA, *El Maresme medieval: Hàbitat, economia i societat* (Mataró 1988), pp. 339, 341.

7.- Arxiu de la Corona d'Aragó (=ACA), Fons Notarial de Mataró, D-35, quadern sense data.

8- Ibídem. fs. 2^v-25^v.

9.- FRANCESC COSTA I OLLER, «Els Llauder, hisendats, militars i carlins», *Migliaresi*, núm. 12 (Mataró 1991), s.p.

10.- ACA, Cancelleria reial, reg. 2618, fs. 64^v-67^r, Castell de Nàpols, 4 d'octubre de 1450.

11.- «Divisió dels termes dels castells de Sant Vicenç o de Burriac i de Mataró», *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm. 6 (1979), s.p. A la versió del mateix document publicada per Carreras i Candi, apareix com a «puig de pendrer» (CARRERAS Y CANDI, *Argentona*, p. 118), mentre que a la publicada per Ribas llegim «puig de pedrer» (MARIÀ RIBAS I BERTRAN, *Notes històriques de Mata* (Barcelona 1993), p. 98.

Tot i les mancances de documentació, l'estudi i la recerca d'una traça sobre pergamí del segle XVII –peça destacada entre el conjunt cedit al Museu Arxiu per la família Plana– han permès la nostra col·laboradora Lluïsa Rodríguez, llicenciada en Història de l'Art i màster en Arxivística per la Universitat Autònoma de Barcelona, l'elaboració d'aquest valuós treball que presentem.

UN PROJECTE DE RETAULE PER A LA CAPELLA DE SANT SEBASTIÀ DE L'ESGLÉSIA PARROQUIAL DE SANTA MARIA DE CARDEDEU (1654)[1]

Dins del conjunt de dibuixos que la família Plana ha donat al Museu-Arxiu de Santa Maria destaca la traça d'un retaule que havia de servir de model per a la fàbrica d'un segon retaule dedicat a sant Sebastià[2]. El dibuix a tinta i aiguada sobre pergamí té unes mides de 74 x 48 cm. Presenta una estructura de tres carrers verticals, –dos laterals decorats amb pintures, i el central, amb les imatges de sant Pau (cos principal) i sant Benet (cos superior)– sobre pedestal i predel·la amb un sumptuós coronament. Segons es pot deduir de les inscripcions existents, el nou retaule seguiria el model anterior, però substituiria les pintures dels plafons laterals per pasteres amb imatgeria exempta (sant Roc, sant Fabià, santa Magdalena i santa Margarida), els punxeguts florons de l'àtic i del dosser que presideix la balustrada per minyons, i les imatges de sant Pau i sant Benet per les de sant Sebastià i sant Bartomeu. La predel·la estatjaria escenes en relleu de la història de sant Sebastià.

A la part inferior de la traça figura la signatura del notari –Antoni Llostart– que formalitzà la comanda del retaule i la data –12 de juliol de 1654– en què l'acte va tenir lloc.

La referència del notari ens posà sobre la pista de Cardedeu i l'església parroquial de Santa Maria com a possible destinació de la traça[3]. Tot i les forçoses limitacions de la recerca, donats els reiterats espolis i destruccions que ha patit el patrimoni documental de la vila, amb la pèrdua dels llibres de comptabilitat de la parròquia l'any 1808 i la total desaparició del fons notarial durant la Guerra Civil, hem localitzat algunes dades que permeten confirmar la hipòtesi inicial i situen el projecte –i el retaule derivat– com un dels «instruments» emprats per la comunitat local per a combatre un dels mals més temuts per la societat de l'Antic Règim: la pesta.

LA REFORMA DEL TEMPLE PARROQUIAL DE SANTA MARIA DE CARDEDEU

L'any 1581 els jurats i obrers parroquials sol·licitaren el permís necessari per a modificar l'alçada de dues capelles a causa del creixement demogràfic experimentat per la població en els darrers temps[4]. La reforma suposà una remodelació total de l'interior del temple i el canvi de lloc i la millora dels altars existents. Les obres començaren aquell mateix any i gaudiren de l'alè del bisbe visitador que, pocs mesos després, tot i l'abast de l'empresa encetada, ordenà l'emblanquiment dels interiors i l'edificació de la portalada exterior en un període de tres anys sota l'amenaça d'una sanció de deu lliures[5]. A partir de 1600 la intensitat constructiva que marcà l'etapa anterior s'esvaí. El ritme de les reformes degué ressentir-se d'una conjuntura econòmica negativa –potser un cicle de males collites– que obligà a reduir les inversions; així, només hi ha notícies

d'intervencions poc significatives necessàries per al manteniment de l'edifici –sobretot les campanes– i la fabricació d'algunes peces d'orfebreria per al culte[6]. Les reformes, significatives en els anys 1689 i 1727, es perllongarien fins ben entrat el segle XVIII[7].

LA RENOVACIÓ DEL RETAULE DE LA CAPELLA DE SANT SEBASTIÀ

La confluència de males collites, allotjaments militars i brots epidèmics provoca que el període de mitjan segle XVII es pugui considerar per a la comarca del Vallès Oriental i, per a la resta de Catalunya, com un moment de crisi profunda[8]. Des d'octubre de 1652, Cardedeu era lloc de pas obligat per a les tropes que anaven cap al nord; la presència continuada de soldats –especialment important durant els anys 1654 i 1657[9]– amb les feixugues càrregues econòmiques que implicava, degué comprometre de manera important les finances de la vila[10].

El 18 de juliol de 1652 es té notícia del primer cas de contagi[11]. La Batllia actuà immediatament, però l'epidèmia es va estendre amb rapidesa de tal manera que, cap a mitjan d'agost –data aproximada d'acabament oficial del brot– hi havien mort al voltant de cent persones[12]. Segons informacions recollides per Tomàs Balbey, la població es tornà a infectar de seguida i, pel que sembla, el contagi fou més greu[13].

En la mentalitat de la societat de l'Antic Règim, les mesures sanitàries no resultaven suficients per a la prevenció i l'allunyament del flagell. La creença que l'epidèmia era un càstig que Déu enviava als homes per la seva conducta desordenada, impulsava a recórrer a la mediació d'un advocat o sant protector que ajudés a reconquerir el favor perdut[14]. Des d'antic, la devoció cap a sant Sebastià –un dels sants tradicionalment invocats contra la pesta– es trobava prou arrelada entre els cardedeuencs. Ja l'any 1410 el Degà i el Vicari general de la diòcesi havien concedit llicència als obrers de Santa Maria per a la construcció d'un altar sota l'advocació del màrtir[15].

En aquest context, quan el brot de 1652 va remetre, la comunitat encetà un seguit d'accions encaminades a aconseguir el suport de sant Sebastià i així poder conquerir el perdó diví. El dia 3 d'octubre, un cop el culte fou restablert a l'església, la primera missa s'oficià en honor del sant; dies després, en agraïment per la fi de l'epidèmia, tot el poble sortí en processó[16]. Per la seva part, la Batllia instituí la celebració d'un ofici setmanal el diumenge[17].

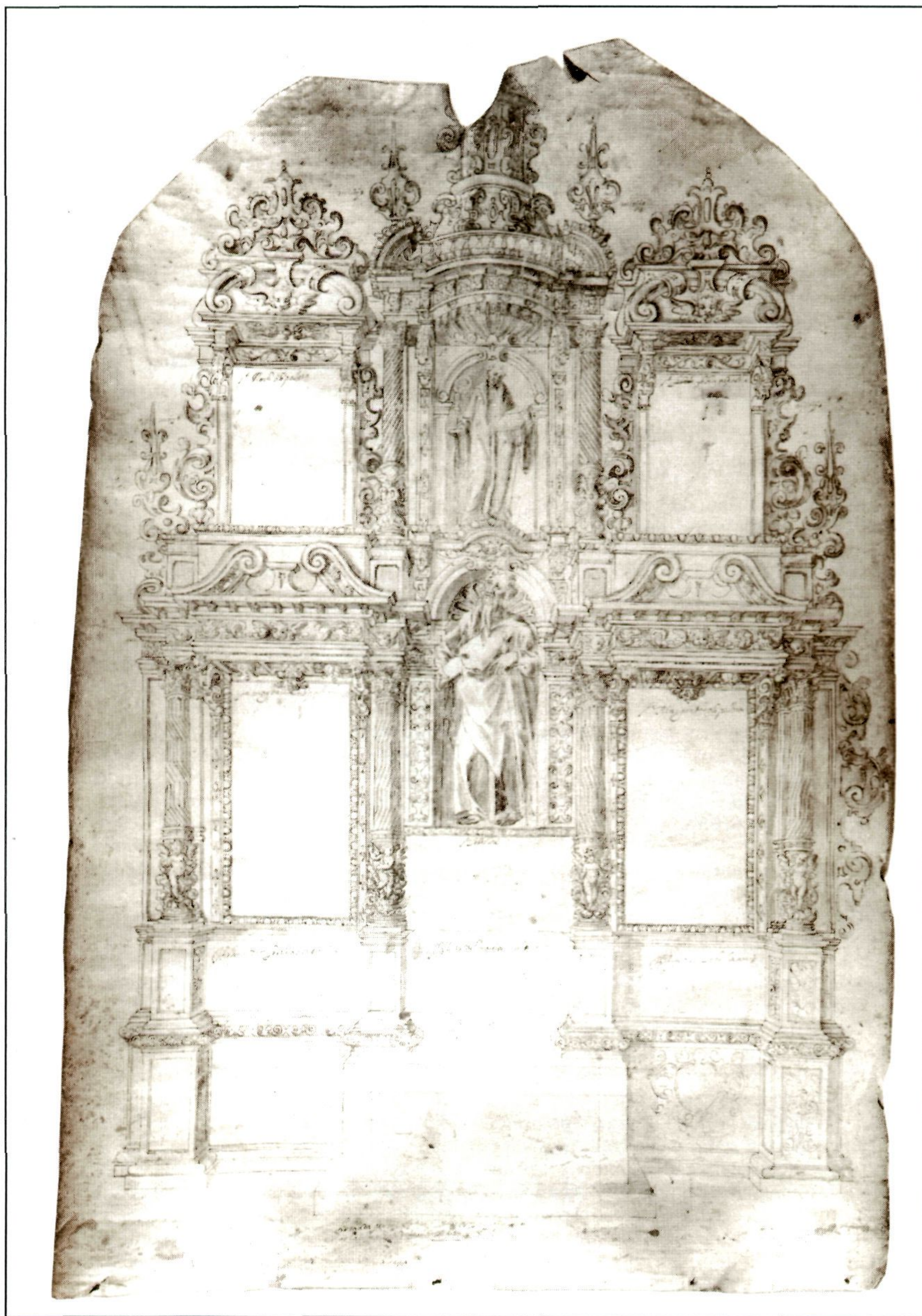
La renovació del retaule de la capella de Sant Sebastià constitueix una manifestació més de la religiositat camperola davant del perill de l'epidèmia. En un moment gens falaguer, el mateix any 1654 o en anys precedents immediats, no anteriors, però, al mes d'octubre de 1652, l'administració de sant Sebastià de l'església de Santa Maria resoldria substituir el retaule medieval de la seva capella. Ho ignorem tot respecte al procés de contractació de l'obra. Probablement, els pabordes acceptaren la traça que l'artífex els presentà –una traça d'altri?–, la qual adaptaren al gust del moment, decidint representar sants invocats tradicionalment contra la pesta: sant Sebastià, santa Margarida, santa Magdalena, sant Roc, sant Bartomeu i sant Fabià.

Les vicissituds del bastiment del retaule ens són desconegudes fins a l'any 1657. En aquesta data el rector-visitador Bernat Mitjans, en fidel compliment de les directrius tridentines que obligaven a passar comptes a l'ordinari diocesà, observant el caòtic estat de les finances de la parròquia, exhortà els fidels que s'havien compromès a contribuir amb alguna quantitat a la fàbrica del retaule:

«*Item manam a tots aquells los quals* promoteren certa Charitat per la fabrica del retaula de Sant Sebastia la paguen als Administradors de dita Administracio sots pena de excomunió major».[18]

Gràcies a aquesta notícia és sabut que el retaule es trobava en procés de construcció i que necessitava de les caritats de la comunitat per al seu finançament; l'acta de la visita pastoral, però, ens aporta altres dades prou interessants que ens donen a conèixer les circumstàncies que envoltaren el curs de l'obra.

L'estructura parroquial de Santa Maria feia aigües. Les rendes que l'Obra obtenia no s'havien cobrat; algunes de les administracions i confraries no hi havien presentat els comptes (Sant Jacint) i altres devien diners (Sant Miquel, Santa Magdalena, el Roser). Això no obstant, era l'administració de Sant Sebastià la que presentava una situació més deficient, ja que es trobava sense administrador i ningú no se'n volia fer càrrec[19]. Resulta evident que la situació econòmica de les administracions i confraries parroquials es ressentís de la penúria en què es trobava immersa la població que, al cap i a la fi, era la que con-



Projecte de retaule de Sant Pau. Dibuix a tinta sèpia i aiguada sobre pergamí. Mides 74 x 48 cms.

tribuïa amb les seves almoines, atesos els seus migrats recursos d'ençà de la infeudació i la secularització del delme[20]. Amb un present que endevinem fortament hipotecat a causa de les collites dolentes i la fiscalitat que la guerra comportava, la fàbrica del retaule augmentaria encara més la situació d'empobriment col·lectiu. El robatori de les pedres de l'escala del cor que s'estava construint, manifesta ben a les clares la conjuntura extrema[21].

L'administració de Sant Sebastià degué activar altres mecanismes de finançament –la creació de censals, per exemple– ja que les fragmentàries informacions de què disposem asseveren que l'obra es porta a terme, malgrat que no permeten d'establir amb certesa la data d'acabament del conjunt. En aquest sentit, gràcies a una referència copiada d'un llibre de misses, coneixem que l'any 1662 la imatge de sant Bartomeu –no esmentada fins aleshores a les actes de les visites pastorals– era ja objecte de culte al temple parroquial[22]. Tanmateix no és, però, fins a la visita pastoral de 1668, quan es constata la decència del retaule de la capella[23].

LA TRAÇA

Molt malmesa a la seva arribada al Museu-Arxiu, un treball de restauració prou acurat permet d'observar l'excel·lent factura de la traça, la qual destaca per la delicadesa del seu dibuix resolt amb decidida ploma i la subtil presència de l'aiguada i, especialment, pel bigarrament decoratiu de la seva estructura.

El retaule, adaptat a les petites dimensions de la capella, s'aixeca sobre un alt pedestal amb plafons decorats amb possibles motius heràldics, que suporten una predel·la destinada a estatjar episodis a mig relleu de la vida de sant Sebastià. Damunt del basament s'enlairen dos cossos i un coronament, estructurats per columnes d'ordre corinti –amb el terç inferior decorat amb graciosos *putti* entre motius fitomòrfics (cos principal) o profusa decoració vegetal (cos superior)– i diferents solucions en el tractament de les estries del fust –en disposició de ziga-zaga (cos principal) i helicoïdals en sentit convergent (cos superior)–. Als extrems dels carrers laterals del cos principal, les columnes geminades s'encasten en blocs de mur i serveixen no només de sosteniment als plafons amb pintures (després fornícules amb les imatges de santa Magdalena i santa Margarida) sinó també a l'estructura del pis superior. Ja des de finals del segle XVI els retaules pictòrics o els que combinaven pintura i escultura anaven perdent protagonisme en favor de conjunts realitzats totalment a base d'escultura, amb imatges en rodó i compartiments resolts amb relleus[24]. L'entaulament, corregut per un fris ornamentat amb elements vegetals i capets d'àngels als espais intermitjos dels intercolumnis, és coronat per una cornisa amb permòdols rematada per dos frontons volutats que jerarquitzen els plafons i, tal com succeeix amb la fornícula central, depassen les línies de l'entaulament per endinsar-se al cos superior; l'espai central que s'alça entre les volutes dels frontons trencats, acull una petita mènsula amb un motiu de decoració calada.

La fornícula central és un nínxol d'intradós apetxinat, estret i d'escassa profunditat, flanquejat per pilastres amb una decoració de rosetes, on es situa la imatge de sant Pau (després sant Sebastià). Vestit amb túnica i pal·li, el rostre dominat per un nas prominent, la cabellera rinxolada que deixa entreveure una orella, la barba amb llargs blens, el Príncep dels gentils duu el llibre de les Epístoles i es recolza sobre l'espasa que agafa amb la mà esquerra. La figura es veu limitada per la reduïda fondària del nínxol i sembla sortir-se'n. En la disposició dels peus, la distribució dels espais del cos superior o el coronament, el mestre denota la seva matusseria en l'aplicació de la perspectiva: malgrat els intents, encara es troba lluny de superar els esquemes de representació tradicional, més si tenim en compte les inèrcies que el sistema d'aprenentatge del gremi i, sobretot, la modèstia de les comandes, imposaven. L'efecte de dinamisme que l'artífex pretén obtenir amb l'arranjament dels vestits del sant resulta prou forçat, atès l'escàs volum amb què modela els plegats de la roba. També redunda contenció, poca credibilitat, el sentiment místic que la imatge aspira a transmetre amb els ulls aixecats; així i tot la composició de la figura, probablement inspirada en alguna estampa o gravat, apunta suggestions de moviment.

La consideració a càrrec de l'artista –menestral de què qualsevol superfície és accessible a l'ornamentació– resta perfectament palesa en els adorns calats que recorren el marge exterior del carrer de l'epístola.

La transició del cos principal al superior es realitza a través d'un alt pedestal sobre el qual es situen els plafons laterals, determinats, a banda i banda, per pilastres amb permòdol, que, a l'ensems, són flanquejades per abundosa decoració calada i rematats amb frontons semicirculars volutats cap a l'interior, a la clau dels quals hom

disposa el cap d'un angelet amb les ales esteses i l'arrencada d'una mènsula amb un allargat floró envoltat d'abundosa cresteria. Al centre, presidint el conjunt, una fornícula, amb una versió més simple de la combinació de columna i pilastra amb permòdol dels carrers laterals del cos principal, estatja la imatge de sant Benet (sant Bartomeu). El sant abat, amb un hàbit de mànigues molt àmplies, sosté amb la mà esquerra un llibre obert, com si el llegís, mentre amb la mà dreta agafa el bàcul.

Un sumptuós coronament format per cúpula amb tambor de balustres, llanternó i agulla encimbella el conjunt. A banda i banda del dosser que presideix la balustrada i, a l'exterior de l'àtic, dos allargats florons (després minyons).

No coneixem l'evolució soferta per la traça. La documentació al nostre abast és en el millor dels casos fragmentària i no ens nodreix de prou dades per a concretar la realitat construïda. Això no obstant, a través de l'acta estesa amb motiu de la visita pastoral de l'any 1668 sabem que a l'altar de Sant Sebastià es situaven la confraria de Santa Magdalena i l'administració de Santa Margarida, fet que porta a pensar que aquestes santes, juntament amb sant Sebastià, i possiblement, amb sant Bartomeu, estarien representats al retaule[25].

La traça projecta les diferents influències que conformen els llenguatges escultòrics d'inicis del sis-cents. D'acord amb els models en què s'inspira, denota un cert retardarisme si la comparem amb altres creacions contemporànies, especialment palès en els remats de cresteria dels carrers laterals del cos superior i en el bigarrament global que embriaga el conjunt[26]. El dibuix revela la mà d'un mestre dominador del treball de la fusta, capacitat per a la composició de les imatges, contingut en el treball dels plegats, però que té moltes dificultats amb l'aplicació de les tècniques de perspectiva. Futures investigacions sobre els propers retaules de la capella de Sant Pere, del castell dels comtes de Bel·loch, podran donar llum sobre la seva identitat.

Peça singular per la seva raresa, la traça dóna referència de l'aparença formal d'una obra malauradament desapareguda[27]; tanmateix, tal com assenyala Bonaventura Bassegoda, mereix ser estudiada per si mateixa com a testimoni únic de la cultura gràfica dels nostres artífexs[28].

Lluïsa Rodríguez

NOTES.

1.- Agraeixo als senyors Rafael Soler i Lluís Adan el seu ajut i col·laboració sense els quals aquest article no hauria estat possible.

2.- Lluís Adan i Ferrer, Aureli Rugama i Madrazo i Rafael Soler i Fonrodona, *Catàleg de l'exposició de dibuixos i gravats. 50 anys Museu-Arxiu (1946-1996)*, (Mataró, Museu-Arxiu de Santa Maria 1996), núm. 17 del catàleg.

3.- La consulta del volum III de l'Índex cronològic alfabètic de l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, elaborat per Josep M. Madurell, ens aportà la informació que tres notaris amb el cognom Lleotart havien actuat a la vila de Cardedeu al llarg dels segles XVII i XVIII. Vegeu Josep M. Madurell Marimon, *Indice cronológico alfabético del Archivo General de Protocolos de Barcelona. Sección histórica*, vol. III (Barcelona, Colegio Notarial, 1959), p. 355.

La localització al fons parroquial de Santa Maria de Cardedeu (=APSMC), dipositat a l'Arxiu Diocesà de Barcelona (=ADB), de diversos instruments estesos per Antoni Llostart o Lleotart, confirmà la seva condició com a notari de la vila durant el període cronològic que ens interessa.

4.- ADB, *Registra Gratiarum*, 1578-1583, vol. LVIII, foli 160r (382), 10 de maig de 1581.

Sobre el temple parroquial de Santa Maria, vegeu Josep M. Martí i Bonet, amb la col·laboració de Lluís Bonet, Fèlix Miquel, Leandre Niqui, Antoni Bassolas, Josep Puigbert, Josep Eguria: *Vallès Oriental. Catàleg Monumental de l'Arquebisbat de Barcelona*, vol. I/1 (Barcelona, ADB, 1981), pp. 238-251; i *Catalunya Romànica*, «El Vallès Occidental i el Vallès Oriental», vol. XVIII (Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 1991), pp. 328-330.

5.- ADB, "Visites Pastorals Deganat Vallès", vol. XLV, any 1581, foli 117. En aquell temps, a banda de l'altar major dedicat a l'Assumpció de la Verge, hi havia cinc altars amb els seus corresponents retaules: l'altar de sant Joan, l'altar de santa Magdalena i santa Margarida, l'altar de sant Miquel, l'altar de sant Sebastià i sant Fabià, i l'altar de la Pietat. Sobre els altars parroquials, vegeu Martí i Bonet, *Op. cit.*, pp. 245-246.

La portalada de l'església no fou construïda fins a l'any 1780, data que duu a la llinda.

6.- L'any 1603 el mestre de cases Pau Viguer i el fuster Màrius Jocannis fan una truya a la campana i l'assenten. El primer torna a realitzar petits adobs el 1636. Els argenters de Granollers Antoni Monclús i Guillem Comes fabriquen una custòdia (1604) i un vericle (1645) respectivament (ADB, APSMC, Fons Parroquial, capsa núm. 61).

7.- El 6 de febrer de l'any 1689 s'inicien els treballs a les voltes de l'edifici sota la direcció del mestre de cases barceloní Miquel Fiter, que delegà el càrrec en el també mestre de cases Joan Picasso. L'empresa, que va perllongar-se fins a l'any 1694, comptà amb la participació de diversos pagesos de la vila com a manobres.

ADB, APSMC, "Rebuts s. XIX-XX, Llibre de comptes de la fàbrica de l'església 1689-1694", sense foliar, capsa núm. 70.

8.- JAUME DANTÍ I RIU, *Terra i població al Vallès Oriental. El creixement demogràfic i econòmic dels segles XV i XVII* (Santa Eulàlia de Ronçana, Ajuntament, 1988), p. 115.

9.- Museu-Arxiu Tomàs Balbey (=MATB) (Cardedeu), "Notes històriques s. XVII", fitxes sense paginar. Notes copiades per Tomàs Balbey i Bas del *Llibre d'acords* del Consell de Vilamajor 1654-1684.

10.- Arxiu de la Corona d'Aragó (=ACA), Consell d'Aragó, lligall 503, Relació de la vila de Cardedeu sobre els allotjaments de soldats des de 1652 a 1657. Agraeixo aquesta informació a Carles Millàs.

11.- MATB, "Notes històriques s. XVII", fitxes núms. 1-6. Notícies copiades del *Llibre d'Òbits* de 1593-1742 de l'arxiu parroquial de Santa Maria, per Tomàs Balbey i Martorell.

12.- Idem, fitxa núm. 6. Notícia referida a DANTI, *Op. cit.*, p. 110.

13.- Idem, fitxa núm. 5.

14.- Sobre l'impacte social i psicològic de la pesta en la societat de l'Antic Règim, vegeu FRANCESC FORN I SALVÀ, *"Déu nostre senyor vulla alsar la mà de aquest asot del contagi". Una aproximació a l'epidèmia de pesta bubònica de 1650-1654 al terme del castell de Mont palau, al terme del castell de Palafolls i a Mataró* (Mataró, Caixa d'Estalvis Laietana, 1993), pp. 93-94.

15.- ADB, *Registra Gratiarum*, 1410-1411, vol. XIX, foli 26 (153).

Diverses informacions permeten deduir que la construcció del retaule fou immediata. Tomàs Balbey recull la notícia que P. Cullell llegà en morir l'any 1410 cinc sous per a la construcció del retaule (MATB, "Notes històriques s. XVIII", sense paginar). Per altra banda, la visita pastoral de 1444 fa esment del culte de la imatge de sant Fabià a l'altar de sant Sebastià (ADB, "Visites pastorals Deganat del Vallès", vol. XVI, any 1444, foli 257v). La notícia del retaule resta constatada de manera explícita a l'acta de la visita pastoral de l'any 1508, quan en descriure els altars i els retaules existents a l'interior del temple, s'esmenta un retaule pintat i daurat sobre un pedestal de pedra, al centre del qual hi ha la imatge del sant. El conjunt es trobava cobert per una cortina. A l'entrada de la capella penjava una llàntia que la família Montells mantenia encesa els diumenges i altres dies solemnes.

ADB, Id. vol. XXIX, any 1508, foli 49r; vol. XLIX, any 1588, foli 13; vol. LVIII, any 1600, foli 214; vol. LII, anys 1604, 1606, 1626, folis 162v, 224r, 490v; vol. LXXI, any 1636, foli 69v.

16.- MATB, "Notes històriques", fitxa núm. 5.

17.- L'ofici encara era celebrat l'any 1874.

18.- ADB, "Visites pastorals Deganat del Vallès", vol. LII, any 1657, foli 739r.

19.- Id., foli 739v.

20.- JOAQUIM M. PUIGVERT I SOLÀ, «Guerra i Contrareforma a la Catalunya rural del segle XVII», a *La revolució catalana de 1640* (Barcelona, Crítica, 1991), p. 108. Joaquim M. Puigvert ens apunta que la causa que alguns obrers es neguin a passar comptes deriva d'haver-ne manllevat privadament alguns diners o de la por a respondre amb els seus béns de la seva administració negligent (Id. pp. 110-111).

21.- ADB, "Visites pastorals Deganat del Vallès", vol. LII, any 1657, foli 740v.

22.- AMTB, "Confraries s. XVII-XVIII", fitxa sense paginar.

Notícia copiada per Tomàs Balbey d'un llibre de misses de l'arxiu parroquial de Santa Maria.

23.- ADB, "Visites pastorals Deganat del Vallès", vol. LIV, any 1668, foli 116r.

24.- JOAN-RAMON TRIADÓ I TUR, «L'època del Barroc s. XVII-XVIII» a *Història de l'art català*, vol. V (Barcelona, Ed. 62, 1984), p. 55.

25.- ADB, "Visites pastorals Deganat del Vallès", vol. LIV, any 1668, foli 116r, id. any 1734, vol. XLVII, foli 38.

26.- Tal com ens exposa Joan Bosch, l'escassa consistència teòrica amb què fou assimilat el llenguatge classicista per part dels nostres mestres, originava que en l'ús els ordres clàssics valoressin més els continguts ornamentals que els de coherència gramatical, ja que el seu treball es fonamentava en una interpretació inercial de la bellesa que s'assimilava a la riquesa i al bigarrament de decoració i materials.

Vegeu JOAN BOSCH I BALLBONA, *Els tallers d'escultura al Bages del segle XVII* (Manresa, Caixa de Manresa, 1990), p. 138 i 140.

27.- L'obra degué subsistir fins a la Guerra del Francès quan l'església fou cremada. El llibre de l'administració de sant Sebastià dóna notícia de la fàbrica de dos retaules posteriors dedicats al sant màrtir.

ADB, APSMC, "Confraries s. XVIII-XIX, Llibre d'Administració, de St. Sebastia y Sta Barbara", sense foliar, capsa núm. 54; i AMTB, "Altars, Memòries i consuetes parroquials de Mn. Pere Cabot, 1853-1857".

28.- Bonaventura Bassegoda i Hugas, «Les traces de retaules barrocs. Proposta per a un primer catàleg», a ALBERT ROSSICH i AUGUST RAFANELL (ed.): *El Barroc català*. Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987 (Barcelona, Quaderns Crema, 1989), pp. 187-188.

El retaule de la Mare de Déu del Roser, obra de l'escultor Josep Tremulles, que es conserva en l'església parroquial de Tiana, procedent de l'antiga església de Sant Cebrià, és estudiat tot seguit per M. Dolors Bocanegra i Marcos, que documenta la construcció, analitza les seves característiques i estil i aporta dades sobre l'autor.

EL RETAULE BARROC DE SANT CEBRIÀ DE TIANA

INTRODUCCIÓ

El retaule barroc de la Mare de Déu del Roser, obra de Josep Tremulles[1], procedeix de l'antiga església de Sant Cebrià, actualment ermita de l'Alegria, que fou parròquia de la població fins a la inauguració de la nova a finals del segle XIX. L'antic santuari de Tiana, situat a la part alta de la població, fou consagrat l'any 1104. Pels documents que hem pogut consultar, ja disposava d'un altar dedicat a la Mare de Déu del Roser el 1601. Segons la visita pastoral realitzada el novembre d'aquest any, els altars de l'església eren: els de Sant Cebrià, la Mare de Déu del Roser, Sant Crucifix, Sant Antoni, Sant Llop i Sant Miquel[2]. L'aïllament en què quedava l'antic santuari, degut al creixement demogràfic cap a la part baixa de la població, va motivar la construcció d'un nou temple que fou consagrat l'any 1886 pel bisbe Jaume Català, que és el que es conserva actualment. A aquesta nova església fou traslladat el retaule barroc l'any 1909 ocupant, fins a l'actualitat, la segona capella del costat de l'epístola.

Com moltes obres d'art religioses el retaule tianenc va patir les hostilitats de la guerra civil espanyola. L'any 1936 fou desmuntat per a ser cremat però «el suggeriment d'algú que a l'estranger pagarien bé per ell, les seves parts van quedar apilades en un racó de la mateixa església, que durant la guerra feia de magatzem per a productes agrícoles i proveïments»[3]. Malgrat tot, no es va evitar que algunes parts de l'obra fossin malmeses. Un cop acabat el conflicte bèl·lic el retaule fou reconstruït per iniciativa de mossèn Francesc Tolrà, aleshores rector de la parròquia, i gràcies a un donatiu d'una família local. Es va encarregar la recomposició i la reconstrucció de les parts perdudes als fusters tianencs Sebastià Vilaró i al seu fill Josep Maria.

La darrera intervenció que ha sofert el retaule fou la restauració realitzada l'any 1986 amb motiu de la commemoració del centenari de la construcció de la parròquia actual.

ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Les primeres referències escrites que tenim del retaule tianenc ens les dóna Cèsar Martinell[4]. Segons aquest autor, l'obra fou encarregada l'any 1645 a l'escultor Josep Tremulles. Malgrat el coneixement d'aquesta dada, cedida a l'autor pel conegut arxiver Josep Maria Madurell, la «descoberta» del retaule barroc de l'església parroquial de Tiana no es produeix fins a l'any 1971, quan es localitzen a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona tots els documents que coneixem fins a l'actualitat relatius a la realització del retaule[5]:

1) contracte de l'obra a l'escultor Josep Tremulles (abril 1645)
2) àpoca a Josep Tremulles a compte del seu treball al retaule (abril 1645)
3) pactes entre l'escultor i el fuster Francesc Sunyer (abril 1645)
4) àpoca a favor de Josep Tremulles (1646)
5) àpoca a favor de Josep Tremulles (juliol 1655)

6) contracte del daurat del retaule a Onofre Bonet (abril 1677)

7) àpoca a favor d'Onofre Bonet (octubre 1678)

Tot i la important troballa dels documents, que donen una valuosa informació sobre la realització de l'obra, no es van donar a conèixer públicament ni es produí cap estudi aprofundit del retaule[6]. Aquesta situació continua fins a l'actualitat, ja que encara no s'ha fet cap investigació valorant-lo històricament com es mereix. Aquest és el nostre propòsit amb aquesta publicació, en el 350 aniversari de la contractació del retaule.

EL MESTRE

Josep Tremulles era el fill gran de l'escultor Antoni Tremulles. Apareix documentat el seu bateig amb els noms de Jordi Josep i Ramon el 23 de juny de 1603 a Vilafranca del Penedès[7], població natal de la seva mare i on el seu pare desenvolupà un primer període de la seva activitat professional. L'any 1610, segons Cèsar Martinell[8], hauria intervingut junt amb els síndics escultors de Barcelona contra els prohoms del gremi de fusters. Ens permetem posar en qüestió aquesta dada tenint en compte l'edat del nostre protagonista. El 1630 apareix documentat a Valls on contrau matrimoni, vuit anys més tard, en segons núpcies, amb Margarida Albinyana.

Sembla que l'escultor desenvolupà una important i llarga activitat professional en aquesta vila on el 5 de setembre de 1640 comprà una casa, segurament perquè l'any anterior se li encarregà la realització del retaule major de l'església parroquial de Valls junt amb el seu germà Llàtzer, també escultor. Aquesta obra, destruïda el 1936 i de la qual només tenim vestigi fotogràfic, fou començada per Agustí Pujol, autor de les cariàtides del basament, que hi treballaria fins al 1617. Els Tremulles reprendrien l'obra el 1639 fins al 1665. Durant la realització del retaule, l'any 1643, Llàtzer es traslladà a Perpinyà on va romandre la resta de la seva vida, quedant tot sol Josep per a l'acabament de l'obra de Valls. Malgrat la seva llarga residència en aquesta població tarragonina, els historiadors es posen d'acord en considerar que el mestre no va abandonar mai el seu taller de Barcelona, on el 22 de desembre de 1642 se'l nomenà «imaginator, civis Barcinone» amb motiu de la realització de l'escultura del retaule de Sant Tomàs Tolentí per al monestir de Sant Agustí (perdut)[9]. L'any següent apareix documentat a Perpinyà on el convent de Predicadors li encarregà una cadireta per a la imatge de sant Domènec Soriano (perduda)[10]. Dos anys més tard, el 18 d'abril de 1645, contractà el retaule de la Mare de Déu del Roser per a l'església parroquial de Tiana, el qual no fou enllestit fins al 1655. En el document del contracte apareix mencionat com a «scultor ciutedà de Barcelona». Durant la realització d'aquesta obra, que C. Martinell donà per perduda, contractà el retaule major de l'església del monestir cistercenc de Santes Creus (1647). Un any abans, el 1646, el convent barceloní de Santa Maria de Jesús li encarregà l'altar de Sant Lluís. Martinell ens aporta una altra dada important que amplia el catàleg del mestre malgrat que no en tinguem cap vestigi: es tracta d'una «figura de bulto» de sant Miquel encarregada per un sabater de Barcelona l'any 1654. Malgrat alguna estada esporàdica a Vilafranca, l'última dada que es coneix és del 1676, any en què està documentat novament a Valls per assumptes de caire personal. No sabem de quina de les dues mullers, però sembla que va tenir dos fills: Joan, també escultor, i Eufèmia, que es va casar el 1665[11].

El catàleg de les obres conservades de Josep Tremulles està format, fins a l'actualitat, pels retaules de la parroquial de Tiana i de l'església del monestir de Santes Creus. Darrerament J. Vicente[12] ha formulat una hipòtesi que atribueix al mestre Tremulles el retaule major de Santa Maria de la Geltrú (1643-1675?), basant-se en una troballa documental. Es tracta de dos pagaments fets pel fuster Joan Aldabó a l'escultor Josep Tremulles, datats el 16 de gener de 1645 i el 6 de març de 1646, respectivament.

Amb tot, l'activitat de Josep Tremulles es concentra a la dècada dels anys quaranta del segle XVII. Observem, per la documentació, la intensa activitat artística del mestre durant aquest període. Imaginem que el taller dels Tremulles estaria suficientment consolidat en aquesta època, essent un dels més actius de Barcelona, capaç d'absorbir un nombre elevat de comandes.

L'OBRA

Cèsar Martinell, estudiós de l'evolució formal de la retaulística barroca catalana, distingeix tres etapes en les obres del segle XVII. Un primer període classicista on el retaule apareix subdividit en faixes horitzontals i verticals, i amb combinació de pintura i d'escultura dóna pas a un altre tipus més evolucionat totalment esculturat que s'adapta als absis poligonals perdent el pla únic i donant major mobilitat. Finalment, a mitjan

segle XVII Josep Tremulles va introduir una novetat en els retaules que consisteix en la prolongació de la fornícula principal cap al cos superior trencant l'entaulament. Es tracta d'una variació que dóna més rellevància a la pastera central i unitat a l'obra i constitueix la forma més avançada de l'evolució de la retaulística, segons Martinell. El retaule de Tiana presenta característiques d'aquestes tres etapes evolutives: conserva l'estructura reticular dividint les escenes al·lusives a l'advocació principal en faixes horitzontals i verticals; presenta els cossos extrems avançats establint una unió obliqua amb el cos central; i, evidentment, mostra la novetat introduïda pel mestre Tremulles, exemplificada també en el retaule de Santes Creus.

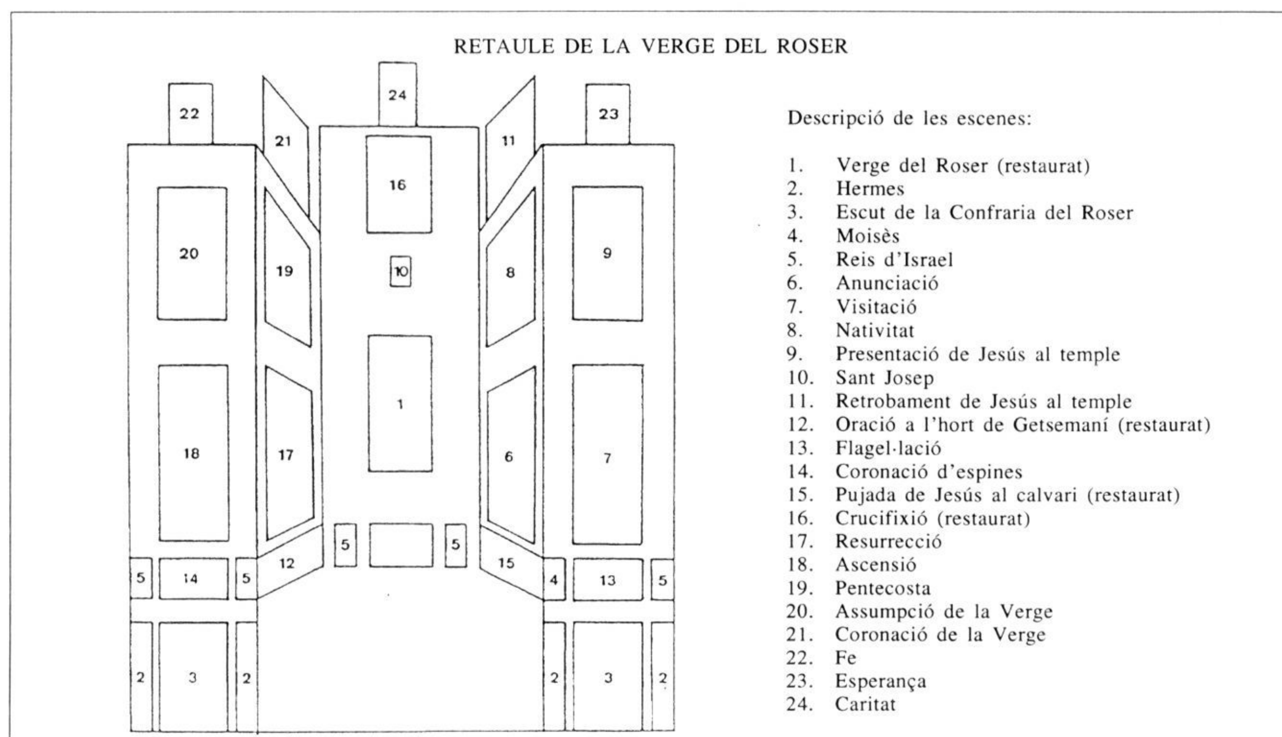
El retaule que ens ocupa està format per un ampli sòcol, una predel·la o bancal i tres pisos. Com moltes obres de l'època, està dedicat a la Mare de Déu del Roser, que ocupa la part central. L'advocació de la Verge del Roser, difosa pels dominics a finals del segle XV mitjançant la creació de confraries, assolí molta popularitat a partir del 1571 quan se li atribuí el mèrit de la victòria de Lepanto.

En l'estructura del retaule predominen els relleus historiats emmarcats per columnes coríntics. També s'ha guarnit amb escultures en rodó com la de la Verge del Roser, els personatges de l'escena de la Crucifixió i els putti que decoren la part superior del retaule. Els relleus dels carrers extrems estan coronats per frontispicis semicirculars guarnits amb caps d'àngel i decoracions fitomòrfiques. Els pisos del carrer central estan sostinguts per triples columnes. La del mig, més avançada respecte el pla de les altres dues, dóna com a resultat una línia sinuosa que, junt amb el plec dels envans, recorre tot el retaule contribuint a crear un joc de llums i ombres i moviment molt propi de l'estètica barroca. Amb tot, distingim dos tipus de columnes: les del primer pis són corínties, tenen el fust estriat i decorat el seu terç inferior; al segon pis els capitells també són corintis, per bé que les columnes han disminuït d'alçada. El fust en aquestes és llis i també està guarnit amb caps d'àngel i motius vegetals, com els anteriors. Sabem per la documentació que el mestre Tremulles havia d'adequar-se a les proporcions arquitectòniques exposades en el tractat de G. Barozzi di Vignola. Des de finals del segle XVI circulaven pel nostre país els tractats italians



Retaule del Roser, Tiana (abans del 1936). Josep Tremulles, 1645.


Retaule del Roser, Tiana (estat actual). Josep Tremulles, 1645. (Fotografia de l'autora)



d'arquitectura més importants. Els inventaris dels pintors i, especialment aquí a Catalunya el treball de l'Escola del Camp de Tarragona, confirmen la utilització d'aquests tractats com a receptaris de solucions per part dels artistes locals. Ara bé, l'adaptació del sistema arquitectònic italià a una obra retaulística i la mentalitat dels mestres catalans, aliens a la normativa clàssica, els portà a fer-ne una interpretació lliure. Ho veiem en la decoració de les columnes, entaulaments, cimboris, timpans amb caps entre garlandes i altres elements vegetals. Aquesta transgressió de les normes clàssiques per la característica més identificativa de la plàstica barroca, és a dir, la propagació de l'ornamentació a tota la superfície visible, demostra com «els ordres vitruvians, tot i constituir el sistema d'articulació arquitectònic de la retaulística, no són assumits com a complexos gramaticals, [sinó que] són entesos en clau ornamental»[13].

Podem parlar d'una unitat estilística en tota la part escultòrica del retaule, la qual cosa ens permetria de relacionar la seva factura a un sol mestre. No obstant això, hem de tenir en compte el sistema de producció gremial de l'època que dividia la feina d'una obra de grans dimensions entre diferents membres del taller. Els trets estilístics generals dels relleus que componen el retaule són la claredat compositiva i la senzillesa en l'explicació de les escenes. Aquestes característiques responen a la funció pedagògica de l'art. Els personatges, de trets fisonòmics semblants (gran expressivitat, cabells, barbes i bigotis generosos, figures de cànon curt), atapeeixen tot l'espai dels plafons. Per marcar els diferents plans l'escultor ha augmentat o disminuït la profunditat del relleu.

En el retaule de Tiana es representen els quinze misteris del Roser disposats de la manera següent: a la predel·la els de Dolor (Oració a l'Hort de Getsemaní, Flagel·lació, Coronació d'Espines, camí del Calvari). Aquestes quatre escenes junt amb la Crucifixió que remata el retaule completen el cicle de la Passió de Crist; al costat de l'epístola trobem els misteris de Goig (Anunciació, Visitació, Nativitat, Presentació de Jesús al temple i Jesús entre els doctors); i a la banda de l'evangeli es descriuen els misteris de Glòria (Resurrecció de Crist, Ascensió, Pentecosta, Assumpció i Coronació de la Verge). En els tres cimboris que coronen el retaule es representen les tres virtuts teologals (Fe, Esperança i Caritat). A més, intercalats entre els relleus de la Passió, hi figuren Moisès junt amb cinc reis d'Israel.

EL CONTRACTE

El contracte del retaule de la Mare de Déu del Roser de la parròquia de Tiana tingué lloc el dia 18 d'abril de l'any 1645. En aquest document, l'escultor barceloní Josep Tremulles junt amb tres persones elegides pel consell de la parròquia concorden una sèrie de pactes que fan

referència a la realització del retaule. A més, s'estipulen les característiques de l'obra i les obligacions d'ambdues parts. El contracte del retaule anava acompanyat d'una traça o dibuix previ, que no s'ha conservat, dibuixada en pergamí, «la qual firmaran y sotaescriuran totas las duas parts y lo notari devallscrit ha effecte no puga dit Tramullas variar de trassa». Aquest dibuix, realitzat pel mateix escultor, s'oferia al comitent, en aquest cas la parròquia de Tiana, abans de la realització de l'obra per donar a conèixer les característiques formals definitives del retaule. Un cop donat el vist-i-plau servia de guia per a l'obra que s'havia de realitzar i també com a garantia d'una execució fidel per part de l'escultor, tot i que a aquest se li deixés un petit marge de variació, com veurem més endavant.

Josep Tremulles es va comprometre a fer un retaule de fusta d'àlber o xiprer «de alsada desde terra quoranta palms poch mes ho manco y de amplaria vint i quatre palms». L'obra havia d'estar enllestida en cinc anys comptant a partir del dia en què es va fer el contracte. Desconeixem els motius pels quals es va perllongar fins a deu. En una inscripció sobre la taula d'altar del retaule veiem la data 1655, probablement l'any en què va finalitzar la part escultòrica, ja que l'últim pagament també es va efectuar aquest mateix any.

La parròquia, per la seva part, assumia unes obligacions vers l'escultor: donar-li casa «abta y sufficient» en cas que el mestre decidís anar a Tiana a executar l'obra. Si això succeís, la parròquia també s'encarregaria de portar-li el material «a sas costas desde casa de dit Tramullas al puesto ahont li donaran per a fer dit obra». Però si l'escultor volgués quedar-se al seu taller de Barcelona, els representants de la parròquia «se obligan [...] en aportar la dita obra feta y acabada que sia per assentar des de casa de dit Tramullas fins a la Iglesia o, capella hon se ha de assentar dita obra a costas de dit terme o, paroquia o, de dita confraria». Tanmateix, es comprometien a proporcionar-li tot el necessari per a la consolidació del retaule al seu lloc, és a dir, «cordas, entenas per a fer bastidas, fusta, guix, argamassa» *i també mestres de cases i manobres*. Per últim, el comitent pactava un preu immutable amb l'escultor abans de l'inici de l'obra, ja que la majoria de comandes de l'època, a causa del sistema de producció artesanal, es feien a preu fet. Segons els documents, les persones elegides per la parròquia es comprometien a pagar a l'escultor mil lliures barcelonines per la realització del seu treball. Aquesta quantitat de diners es va repartir de la manera següent: Tremulles rebria tres-centes lliures el mateix dia de la contractació del retaule i les set-centes restants es dividirien en pagaments de cent vint lliures anuals començant el mateix 18 d'abril. Ignorem el motiu però sembla ser, per la documentació que s'ha conservat, que els terminis de pagament es varen modificar uns dies més tard. Tot i que la paga total que rebria en Tremulles per la fabricació del retaule continuava sent de mil lliures, les trescentes inicials finalment es van fraccionar en dos pagaments: un de dues-centes quaranta-nou lliures i dotze sous el mateix dia del contracte (18 d'abril) i les restants cinquanta lliures i vuit sous per al mes de juny pròxim. Finalment, però, les cobrà un mes abans. El darrer document del qual tenim notícia referent a pagaments efectuats a l'escultor per la realització del retaule és del 1655. En l'àpoca del mes de juliol d'aquest any Josep Tremulles reconeix haver rebut quatre-centes cinquanta lliures «ad complementus mille librarus que sunt pretius concerntus dicte fabrice». A causa de la manca de documentació entre els anys 1646 i 1655, i tenint en compte la irregularitat dels pagaments des de bon començament, no podem esbrinar les quantitats dels terminis. No obstant això, podem estar segurs que el preu de mil lliures, acordat inicialment, no es va modificar.

Dins d'un marc gremial les obres com el retaule que ens ocupa eren el resultat d'un treball col·lectiu. Intervenien diferents mestres, un dels quals, el fuster, realitzava l'arquitectura de l'obra.

El fuster Francesc Sunyer fou l'encarregat de dur a terme la part arquitectònica del retaule tianenc «*be y conforme a bon mestre se pertany*», complint rigorosament el convingut per la traça del mestre Tremulles. La seva feina consistí principalment en la realització de pedestals, plints, «columnas apunt de tornejar», cornises, cimacis, cimboris, pasteres, frontispicis, pilastres, estípits i sòcol. Un cop totes aquestes estructures estiguessin acabades, en Sunyer tenia l'obligació d'«aparallar assentar bastir barrar guarnir alsar juntar obrar y assentar pessas a tots los quadros de relleu y talla figuras termens y lo demes necessari posat apunt de fer la scultura [...] tot a *costas y despesas de dit Sunyer». Semblantment* a l'escultor, en Sunyer també s'obligà a enllestir el seu treball en un període de temps determinat en el contracte. Havia de finalitzar algunes parts de l'obra (sòcol, pedestal, pastera i cimboris «y lo demes sera possible») «per tot lo mes de setembre primer vinent y anarlo assentar per tot lo mes de octubre primer vinent». No obstant això, es comprometia a fer tota l'arquitectura del retaule en quatre anys.

Si l'escultor decidís anar a Tiana a executar l'obra, el fuster l'havia d'acompanyar fent front a les seves pròpies despeses, però si el retaule es realitzés a Barcelona en Sunyer tenia el deure, sempre que en Tremulles ho demanés, de desplaçar-se a la població per tal d'ajudar-lo a «prendrer mides a mirar regirar y consertar fusta».

L'escultor, per la seva part, assumia una sèrie de responsabilitats vers el fuster que l'ajudaria en l'execució de l'obra. Havia d'oferir-li un lloc per dur a terme el seu treball, ja sigui en el seu obrador o bé en qualsevol altre emplaçament, havent d'aportar el fuster únicament la «ferramenta». L'escultor, a més, proporcionava a Francesc Sunyer el material necessari per a fer i assentar l'obra «fusta, claus, aiguacuyta, cordas, entenas» i quedava ben clar que «las estellas y trossos ques faran de dita obra en casa de dit Tremullas resten en sa casa com a amo de dita feyna». Per últim, Tremulles s'encarregaria de costejar el treball del fuster. Es va convenir que en Sunyer cobraria dues-centes setanta lliures en terminis. El dia del contracte rebria cinquanta lliures i passats dos mesos en rebria vint més. Les restants dues-centes lliures, distribuïdes en pagaments anuals de trenta-tres lliures, sis sous i vuit diners, les cobraria el mateix dia que l'escultor rebés les cent vint lliures, és a dir, el divuit d'abril de cada any.

Un cop finalitzada l'obra i consolidada al seu lloc, els representants de la parròquia havien de donar la seva conformitat. Allò definitiu per a una valoració positiva de l'obra era la seva reproducció fidel respecte a la traça proposada inicialment per l'escultor. Ja hem dit com aquest dibuix previ es necessitava com a justificant, ja que era l'única garantia que el treball s'executaria d'acord amb el que s'havia pactat. D'aquí la reiteració en els documents de la fórmula «conforme demostra la trassa». Si els electes de la parròquia consideressin que el retaule no s'ajustava a la traça, podien elegir un oficial que jutgés l'obra. En Tremulles, per la seva part, també tenia el dret de ser defensat per un altre oficial. Finalment s'arribava a un acord i, si calia, l'escultor o el fuster havien d'«adobar y fer o, tornar a fer tot allo que judicaran haura faltat».

Un cop enllestits els treballs de fusteria i escultura, la fusta del retaule es preparava amb unes capes de guix per tal d'allisar i polir les superfícies i deixar-les a punt per a la policromia. Després el mestre encarnador, especialitat diferent a la del pintor, però molt valorada a l'època, feia les cares, mans i peus de les imatges. Llavors començava la feina del daurador, que cobria amb làmines d'or les parts previstes de l'obra. L'elevat cost d'aquesta última intervenció, superant al de l'obra en el cas del retaule tianenc, provocà que fos posposada fins al 1677, és a dir, vint-i-dos anys després de l'acabament del retaule.

Sortosament es conserven dos documents referents al daurat del retaule de Tiana. Un, datat el mes d'abril de 1677, conté els pactes entre els jurats de la parròquia i el daurador barceloní Onofre Bonet; l'altre, menys rellevant, és la renúncia del daurador a tres-centes lliures que se li havien promès. En el primer manuscrit es descriu succintament el treball que ha de dur a terme el daurador: «fara mollüras y estipitas doradas y estofadas segons esta pactat y ajustat entre les pars». Aquesta afirmació ens fa pensar en la possible existència d'un document anterior en el qual es detallessin les parts que s'havien de daurar, semblantment al contracte de l'any 1645 on intervenien Josep Tremulles i els representants de la parròquia.

En el document s'estipula que el mestre «sols tinga la obligacio de posar lo or y colors seran menester per fer dita obra y no mes y treballar aquella ab tota perfectio». Aquesta feina havia d'estar enllestida en quatre anys.

Per la seva part, els jurats de la parròquia tianenca s'obligaven a: 1) donar casa al mestre i als seus oficials per poder treballar l'obra; 2) costejar les despeses de desfer i tornar a assentar el retaule; 3) proporcionar al daurador tot el material necessari per a l'execució de l'obra («de setse a divuyt quintars de guix blanch, una càrrega setmanal d'aiguacuyt i de quatre a sis càrregues de carbó»); 4) pagar en Bonet mil quatre-centes lliures barcelonines distribuïdes en terminis (tres-centes abans de començar; un any més tard, quatre-centes. L'any següent tres-centes més i les restants quatre-centes un cop acabada l'obra «vista reconeguda y visurada per qui dits señors jurats volrran»).

La supervisió de l'obra acabada controlava si aquesta havia estat feta «ab tota perfectio y bondat». En cas contrari els jurats farien pagar al mestre «lo dany haura ocasionat per no aver ben feta dita obra».

En aquest manuscrit hem trobat una clàusula, referent a la mort del mestre, que no apareixia en els documents relacionats amb l'escultura o la fusteria: «si sera cas, lo que deu no vulla, que durant los dits quatre anys se ha de deurar dit

retaula morira lo dit Onofre Bonet sens haver acabat dita obra pugan sos successors si volrran continuar y remetrer aquella, no empero en manera alguna hi pugan ser compellits per pacte axi convingut y sino volrran dits sos successors acabar dita obra se dega pagar a aquells lo que se trobara treballat lo dia que morira si alguna cosa o, quantitat se li deura y si tindra cobrat mes del que tindra treballat ho degan restituir y tornar hagut respecte al preu que de sobre esta ajustat».

El nivell d'exigència dels comitents envers els mestres que intervenien en l'execució del retaule es reflecteix en els documents mitjançant l'ús de les fórmules «conforme a bon mestre se pertany» o bé «treballar ab tota perfectio», etc. En definitiva, el que es demanava al mestre era un conjunt globalment satisfactori capaç de despertar l'admiració del fidel. La funció didàctica i moralitzant de l'art de l'època no exigia cap grau de creativitat ni originalitat per part dels mestres. El resultat de les comandes eren unes obres que repetien models, tipificaven solucions i iconografies i continuaven les inèrcies dels tallers.

ANÀLISI ICONOGRÀFICA

Plint

El retaule s'havia de sostenir sobre «un plinto de un palm y tres quarts de alsada [...] de pedra» que s'havia de «picar i assentar a gastos de dit terme y parochia».

Sòcol

Segons el contracte, l'escultor Josep Tremulles havia de començar l'obra fent «un sòcol ho pedestal que naix desde terra de alsada de set palms poch mes ho manco». El sòcol del retaule havia d'estar guarnit amb «quatre termas [*sic*] i als taulons fondos dos targes». Els quatre hermes apareixen distribuïts dos a dos a cada banda de la taula d'altar i entremig de cada parella hi ha una cartela daurada amb fons blanc i decorada amb una rosa. Aquest motiu vegetal representa l'escut de la confraria del Roser, semblant als que apareixen en altres retaules de l'època. Aquests escuts i les breus mencions en les visites pastorals són els únics testimonis de l'existència d'una confraria del Roser a la parròquia de Tiana, ja que no hem trobat cap documentació sobre el tema i ni tan sols es menciona en el contracte del retaule. Això últim succeïa quan la confraria només s'encarregava econòmicament d'una part de l'obra i no de la seva totalitat, segons Pérez Santamaría[14]. Els bustos dels hermes, vestits, barbats i amb els braços plegats, es recolzen cada un sobre un tronc de piràmide invertit daurat. Destaquem especialment la semblança de tots ells i sobretot l'expressivitat dels seus rostres, semblantment als que apareixen al sòcol del retaule de Santes Creus. Les dues figures interiors només conserven dels originals els caps. «Els hermes amb iconografia d'homes severs i barbats [...] s'ubiquen al pedestal semblantment a les cariàtides com la virtut moral i la saviesa enteses com a sosteniment de la fe»[15].

La taula d'altar que separa les dues parelles d'hermes no és l'original. L'actual fou instal·lada quan s'inicià la campanya de reconstrucció del retaule després de la guerra, i és obra del fuster Josep Maria Vilaró.

En el contracte s'estipula que el retaule ha de tenir tres pisos o «cuerpos».

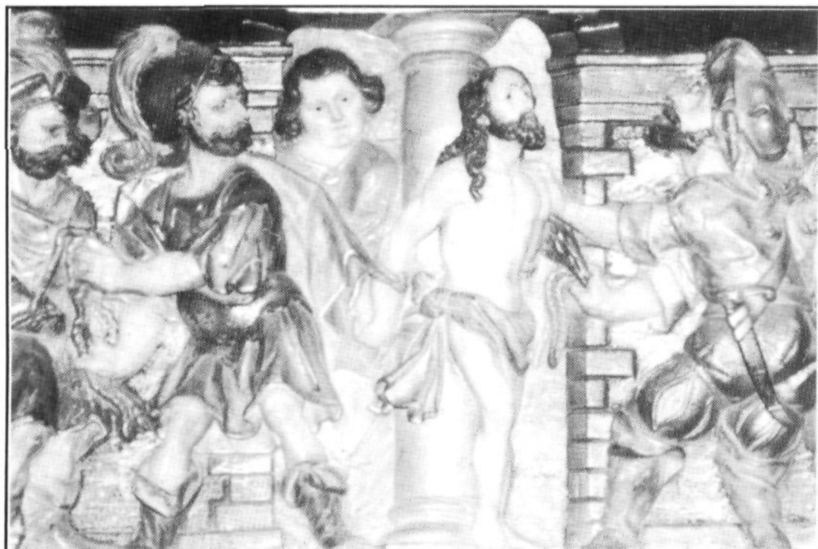
Predel·la

«S'obliga dit Tramullas de fer lo primer cuerpo de dita obra de alsada de dotse palms comptant del socol en amunt ab son pedestral repartit columnas y cornisa conforme ensenya Vignoles i art requereix».

El mestre Tremulles havia de fer «als enfronts de dit pedestal sis figuras petitas y als fondos quatre taulons de la passió de Christo». Les sis figures de la predel·la, de característiques similars, fan referència a la història d'Israel. Una primera etapa del poble jueu estaria representada per la figura de Moisès com a símbol de l'Èxode a Egipte. Identifiquem aquest personatge sota l'escena de la Visitació, en el plint de la columna esquerra i emmarcant, junt amb una altra figura, la representació de la Flagel·lació de Crist. Està dempeus, vestit amb una llarga túnica, i el reconeixem pels seus atributs principals: les taules de la llei, rebudes de Déu al mont Sinaí, i les banyes al cap (una d'elles mutilada), la representació de les quals, d'origen medieval, procedeix d'un error en la interpretació de la *Vulgata* en la paraula *cornatum* (emissor de raigs de llum o aurèola lluminosa) per banyut. El nomadisme del poble d'Israel a través del desert del Sinaí, conduïts per Moisès, acabà amb l'establiment a Palestina. Els jueus esdevenen un poble sedentari que es consolida sota un règim de monarquia teocràtica amb els governs de Saül, David i Salomó. La figura del rei David és fàcilment identificable en la predel·la al plint esquerre del carrer central del retaule. Apareix coronat, amb vestidures sump-

tuoses i amb un instrument musical, malmès, a les mans. L'habilitat musical de David sembla que alleugeria l'estat de Saül, posseït per un esperit maligne (I Sam. 16:23). Pel que fa als altres quatre personatges de la predel·la, tots presenten les mateixes característiques: duen barba, estan coronats (menys un d'ells, el cap del qual ha estat refet, la qual cosa ens fa pensar que l'original devia dur corona com els altres), les seves indumentàries són sumptuoses i es recolzen de manera similar en un pilar. No porten cap més atribut excepte un d'ells, el de l'extrem dret del retaule, que duu un ceptre a la mà dreta. El que aquests quatre personatges es representin junt amb Moisès i, sobretot, pel fet d'estar coronats, ens ha dut a identificar-los com a reis d'Israel, però no porten cap atribut que ens permeti reconèixer cadascun d'ells personalment. La presència de personatges de l'Antic Testament en els retaules de l'època, preferentment Moisès i David, s'interpreta com un preanunci del Nou Testament[16]. La factura d'aquestes figures és força unitària i ha estat ben resolta, sobretot pel que fa als drapeigs i als trets fisonòmics.

Els reis d'Israel estan intercalats entre quatre relleus historiats, completant la iconografia de la predel·la. En aquests relleus es representen, com exigeix el contracte, escenes de la Passió de Crist. Són, d'esquerra a dreta, la Coronació d'espines, l'Oració a l'Hort de Getsemaní, el Camí del Calvari i la Flagel·lació. La raó de la ubicació dels misteris de Dolor al bancal, segons Martín González, és que, d'aquesta manera «se hallan más próximos a los fieles y son más excitantes de la religiosidad», encara que la Crucifixió, «como símbolo de la Redención, básico para el cristiano, campea en lugar bien visible»[17].



Flagel·lació. Retaule del Roser, Tiana. Foto de l'autora.



Flagel·lació. Retaule de Santa Maria de la Geltrú.
(Foto de Carles Aymerich. Servei de Restauració de Béns Mobles del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya).

El cicle de la Passió s'inicia amb la pregària de Jesús al mont de les Oliveres. El plafó del retaule que representa aquest episodi fou totalment reconstruït pel fuster Vilaró l'any 1944. De la pintura de les figures s'encarregà Jaume Pujol[18].

L'episodi de la Flagel·lació de Crist es representa en el relleu extrem de l'epístola. Aquest moment de la Passió és mencionat breument per tots els evangelistes, però la descripció detallista dels fets en l'art cristià prové de la tradició oral. Veiem al mig de l'escena la figura de Crist dret, nu, lligat a una columna rebent els assots dels seus botxins. Al voltant, tres personatges observen el que succeeix. L'estructura arquitectònica del fons ens situa l'escena a l'interior d'un edifici, el pretori de Pilat. Creiem que aquest relleu és parangonable al plafó del mateix tema que ocupa un lloc en la predel·la del retaule major de Santa Maria de la Geltrú. Si comparem les dues representacions, hi veiem semblances quant a la composició i característiques dels personatges. El *contraposto*, el gest, l'expressió i les vestidures dels dos soldats que assoten Crist són pràc-

ticament iguals. La figura de Crist al centre de les dues composicions, orientat cap a la dreta, també és similar tot i que el relleu geltrunenc traspua més dramatisme. Aquest dramatisme ve sobretot per la representació de l'element de suplici. Al relleu de Tiana la columna romana és esvelta i manté el cos de Crist dret. En canvi, en el relleu de la Geltrú, més fidel als principis de l'art contrareformista, la columna és més baixa, de manera que el cos de Crist no té cap suport i es doblega cap enrera per l'acció dels assots.



Coronació d'espines. Retaule del Roser, Tiana. Foto de l'autora.

Després d'haver sofert la burla del pretori, Crist serà sotmès encara a una altra com a preludi de l'Ecce Homo. Es tracta de la Coronació d'espines. El relleu que representa aquest tema es situa a l'extrem esquerre de la predel·la. L'episodi apareix en els evangelis (Mat. 27, 27-31; Marc 15, 16-20; Joan 19, 2-3) i la seva popularitat ve com a conseqüència del culte a la corona com a relíquia sagrada, comprada per sant Lluís al segle XIII. Crist, al centre de la composició, està assegut en una roca daurada, va vestit amb un mantell vermell i duu la corona d'espines al cap, la qual està sent col·locada pels botxins que l'envolten.



Coronació d'espines. Retaule de Santa Maria de la Geltrú. (Foto de Carles Aymerich. Servei de Restauració de Béns Mobles del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya).

Un cop més pensem que aquesta escena és parangonable a la seva homònima del retaule geltrunenc. Podem establir un paral·lel en la figura de Crist asseguda de manera similar, amb el mantell que li deixa mig cos nu descobert. També en l'actitud dels botxins que li ajusten la corona (fixar-se especialment en el de la dreta, que recolza una cama a la roca mentre amb el braç alçat li col·loca la corona, i en el que està agenollat darrera de Crist). La figura del soldat romà que apareix a l'escena per la part esquerra, amb una llança i recolzant la mà sobre l'espatlla d'aquest botxí agenollat, també és comparable. L'element arquitectònic del fons (paret blava amb els maons marcats) és semblant a la del relleu de la Flagel·lació de Tiana. Amb tot, el plafó geltrunenc, amb dos personatges menys, té un efecte més dramàtic.

Les similituds entre els relleus de Tiana i els de la Geltrú confirmaria la hipòtesi que aquest últim fos obrat per en Josep Tremulles[19]. No obstant, el dramatisme de les escenes i l'ús d'elements més nous, sorgits de principis reformistes, en el de la Geltrú, i la sensació d'«acció congelada» del retaule tianenc, són elements importants que els diferencien. D'altra banda, el de Tiana és més ric en detalls i color i les figures apareixen més ben resoltes i acabades. Això no desdiu la teoria que atribueix al mestre Tremulles el retaule de la Geltrú. Pensem que la realització col·lectiva d'aquest tipus d'obres és la responsable de les diferències qualitatives i estilístiques observades. Els oficials d'un taller, dirigits per l'escultor que contractava l'obra, en realitzaven part

d'acord amb els criteris del mestre. Aquest es reservava l'execució de les imatges o talles principals (les més visibles), deixant als seus subordinats la part menys compromesa de l'obra, la qual es resolia més o menys satisfactòriament depenent de la perícia de cadascú. Al nostre entendre, en el retaule tianenc és on apareix de manera més acusada la mà del mestre Tremulles per la major qualitat escultòrica que presenta. És especialment visible comparant els relleus de la Passió, però també els altres dos que se li atribueixen del retaule de la Geltrú (la Visitació i l'Anunciació).[20]

Finalment, el darrer passatge de la Passió representat a la predel·la és la pujada de Jesús al calvari, on serà crucificat. No es conserva el relleu original. L'actual és obra del fuster Vilaró i del pintor Jaume Pujol[21].

Primer pis

El mestre Tremulles «ha de carregar sobre dit pedestal sis columnas [...] i sobre ditas columnas la cornisa ab sos resalts y cupulas». Entre les sis columnes centrals, tres per banda, s'havia de fer una pastera adornada per dins de fullatges «o lo que aparexerà millor per adorno de dita pastera», amb la mare de Déu del Roser «de set palms poch mes ho manco» i sota aquesta figura «ab son trono ab dos minyonets». La part superior de la fornícula s'havia de coronar amb un cimbori, seguint sempre el model de la traça. Ja hem parlat de la novetat introduïda per Josep Tremulles en allargar la fornícula central sobrepassant al cos superior per donar més rellevància a la imatge central i unitat al retaule. Quant a la figura de la Verge del Roser, d'advocació molt difosa a l'època, no és l'original (destruïda durant la guerra)[22]. Sortosament hem aconseguit una fotografia antiga que ens permet observar, no sense dificultat, la qualitat de l'escultura d'en Tremulles[23]. La Verge apareix coronada sostenint el Nen amb el braç esquerre, el qual està beneint, i amb un rosari a l'altra mà. Aquesta tipologia, segons Réau, és tan freqüent com incorrecta a causa de les «contaminacions» que fa evidents. La figura ocupa gairebé l'amplada de la fornícula, i hi destaquem l'ampul·lositat i l'elegància del seu vestit.

Als peus de la Verge el contracte estipulava la presència de dos *minyonets*. Finalment el mestre n'esculpí tres, resolts de la mateixa manera en el retaule de Santes Creus. Es tracta, segons Pérez Santamaría, de la possible transposició, en un retaule, de la massa de núvols i àngels que trobem als gravats del segle XVII[24].

El cimbori superior de la fornícula de la Verge, que envaeix el pis superior, presenta la imatge de Sant Josep amb el Nen. Josep tradicionalment apareixia associat a les escenes de la infància de Crist però a partir de la Contrareforma fou un sant venerat per ell mateix. Espòs de la Verge i pare adoptiu de Crist, està representat barbat, amb nimbe, dempeus i agafant la mà del nen Jesús. Tremulles li ha donat una situació privilegiada en el retaule, malgrat la seva mida reduïda, en ubicar-lo entre la Verge i Crist crucificat. Ens recorda vagament la figura en rodó de sant Josep situada en la tercera andana del retaule geltrunenc.

«Entre las columnas de dit primer cuerpo ha de fer quatra historias de mitg relleu dels quinse misteris de nª sª y dits taulons han de anar guarnits tots bé y conforme demostra dita trassa». Identifiquem d'esquerra a dreta els temes de l'Ascensió, Resurrecció, Anunciació i la Visitació.

En l'Anunciació, l'arcàngel Gabriel anuncia a Maria el naixement de Jesús (st Lluc 1, 26-38). La Verge es representa a l'esquerra agenollada davant de l'àngel, recolzada en una taula amb un llibre i dirigint la mirada cap a l'àngel. Aquest sorgeix per la dreta de la composició dalt d'un núvol per a donar a entendre que ve del cel. A la part superior de l'escena es representa l'Esperit Sant en forma de colom, que descendeix cap a la Verge i el Pare Etern envoltat de núvols i caps d'àngels. Com va fer notar E. Mâle, en l'Anunciació del segle XVII, a diferència de la medieval, «el cielo invade de golpe la celda en que reza la Virgen [...] El arte se ha propuesto poner la tierra en relación con el cielo»[25].

El relleu del primer pis de l'extrem de l'evangeli està dedicat a l'Ascensió de Crist. Segons els *Actes* dels apòstols (1: 9-12) va tenir lloc al mont de les oliveres, en presència dels apòstols, quaranta dies després de la seva resurrecció, representada just al costat en el parament oblic. La composició es divideix en dos àmbits ben diferenciats, cel i terra. La figura de Crist, dret, amb túnica i amb els braços oberts es representa a la part superior entre un cordó de núvols en forma d'u. A la terra, els apòstols estan agrupats mirant cap a la figura que s'allunya. Aquesta sensació de llunyania ve donada pels cànons dels personatges: les figures dels apòstols, entre els quals s'ha privilegiat la de sant Pere (identificable pel seu atribut habitual, les claus) són més grans i ocupen més espai que la figura de Crist.

El relleu dedicat a la Resurrecció, com hem dit, es situa al primer pis al costat de la represen-

tació de l'Ascensió. Malgrat que aquest episodi de la vida de Crist signifiqui un retorn a la terra al tercer dia de la seva mort, en el plafó del retaule tianenc es presenta la figura de Crist dret, surant sobre els núvols, beneint amb la mà dreta i sostenint amb l'altra l'estendard de la resurrecció. Aquest tractament del tema és d'origen italià i li dóna una aparença més semblant a l'Ascensió. L'escena es completa amb la representació dels soldats vigilants de la tomba (dos d'ells dempeus, emmarcant la composició, i un altre, encara adormit, ajagut en primer pla). La representació del sarcòfag tancat sí que s'ajusta als principis tridentins, segons E. Mâle.

Si bé en els tallers artesanals catalans no tenia cabuda la creativitat dels mestres sinó que es tipificaven solucions i es repetien models iconogràfics, hi havia vies a través de les quals la plàstica es renovava lentament al nostre país. Una de les més habituals és el comerç d'estampes gravades que jugà un paper molt important en l'evolució de l'art europeu. Les obres dels pintors, preferentment italians, eren gravades i difoses arreu en forma d'estampes. Sovint eren gravadors flamencs els qui realitzaven viatges d'estudi a Itàlia per copiar les obres més importants i difondre-les a Flandes. Les estampes eren adquirides a través de les principals vies comercials per un públic molt divers, especialment col·leccionistes i artistes, com es pot veure en els seus inventaris. Aquests últims, gràcies als gravats, incorporaven noves solucions tècniques en les seves obres. Creiem que pels tallers catalans més importants, com el dels Tremulles, devien passar algunes d'aquestes il·lustracions.

Una estampa de la Visitació de Ioannes Antonii de Paulis sobre una pintura de Federico Barocci, feta per a l'església romana de Santa Maria in Vallicella, sembla que va inspirar l'escultor català Joan Grau per a la realització de la mateixa escena en el retaule del Roser de l'església de Sant Pere Màrtir de Manresa[26]. Si comparem aquesta última amb el relleu de la Visitació del retaule tianenc, veiem diferències notables pel que fa a la composició, molt més agosarada la del mestre manresà, però també hi podem copsar semblances pel que fa al grup de la Verge i la seva cosina Isabel. Maria, després de l'Anunciació, visità Isabel, embarassada de sis mesos, per assegurar-se de la veracitat del missatge de l'àn-



Visitació. Procedent del retaule del Roser de l'església de Sant Pere Màrtir de Manresa, obra de Joan Grau (destruït l'any 1936) Manresa, Museu Comarcal. Fotografia de l'autora.



Visitació. Retaule del Roser, Tiana. Fotografia de l'autora.

gel (Lluc 1: 36-56). L'escena es situa a l'aire lliure, davant la casa d'Isabel, i mostra el moment de la trobada entre les dues dones. Les coincidències entre els dos relleus estan, sobretot, en la composició de les protagonistes: en la manera d'abraçar-se, en l'expressió i forma de les cares (més arrodonida la de la Verge, més rígida la de la seva cosina per assenyalar la diferència d'edat), en el plegat dels vestits (potser una mica més rígid en l'obra tianenca). Hem de notar, però, que la comunicació que s'estableix amb la mirada entre els dos personatges en l'obra del manresà no es produeix en el relleu d'en Tremulles, on les mirades perdudes són la tònica dominant de tot el retaule. La composició de les arquitectures, tot i que és diferent en les dues obres, guarda una certa similitud quant a les línies generals que les defineixen. Ens referim concretament a l'arc de l'esquerra de les representacions i a la línia obliqua de la part dreta que convergeix en l'estructura arquitectònica anterior donant sensació de perspectiva. No obstant això, la d'en Tremulles és una arquitectura més ornamentada, pels colors i els detalls, que la d'en Grau, molt més austera. En les dues escenes Zacaries i Josep acompanyen les seves esposes. La situació i composició dissemblant d'aquests personatges no és, en absolut, parangonable. Joan Grau, prenent com a model el gravat de Ioannes Antonii de Paulis, tot i fer alguns canvis, aconsegueix una composició dinàmica i original, en contraposició a la senzillesa i claredat compositiva del relleu d'en Tremulles que agrupa o atapeeix els personatges linealment en primer pla. Si comparem el gravat amb l'escena tianenca, veiem més diferències que comparant-la amb el plafó del retaule de sant Pere Màrtir, per la qual cosa pensem en una còpia directa d'aquest per part de Josep Tremulles.

Joan Grau formava part d'una nissaga d'escultors de l'àrea del Bages lligada a moltes de les empreses escultòriques més ambicioses del Principat en el segle XVII. Una de les obres més reeixides d'aquest mestre és el retaule del Roser de l'església de Sant Pere Màrtir de Manresa (1642-c.1646), conservat fragmentàriament al Museu Comarcal de la mateixa població. L'estudi de J. Bosch ens mostra com aquesta obra serví de model a tota una generació d'escultors de l'àrea bagenca. La importància del taller dels Grau a l'època, pel que fa a la quantitat i qualitat de les obres, i els anys de realització del retaule de Sant Pere Màrtir, per part de Joan Grau, just abans que el mestre Tremulles comencés el seu, fa possible que aquest pogués conèixer directament l'obra del manresà. Tampoc no seria estrany que haguessin compartit els mateixos gravats. Sabem que els Generes, família d'escultors actius a Manresa, van intervenir en la col·laboració amb els Grau en algunes obres. I un d'ells, Lluís Generes sembla que hauria arribat a Barcelona abans del 1656, i hauria entrat com a oficial o mestre col·laborador al taller dels Tremulles a l'època en què Josep treballava en el retaule de Tiana. Posteriorment se sap que es traslladà amb Llàtzer Tremulles a Perpinyà, on col·laborarien junts en diferents projectes[27].

Segon pis

La segona andana del retaule, «de deu palms d'alsada poch mes o manco», s'havia d'organitzar «ab son pedestal, columnes, tres pilastres estipides, cornisa tot ressaltat adornat ab sas cupules ab son frontispicis ab cada cupula ab quatre historias de mitg relleu dels quinse misteris i repartit a tenor de dit primer cuerpo». Els quatre plafons d'aquest segon pis estan referits, d'esquerra a dreta, a l'Assumpció de la Verge, Pentecosta, Nativitat i Presentació de Jesús al Temple.

L'Assumpció de la Verge és el quart dels seus misteris de glòria. Representa el moment de la pujada al cel de la Verge, en cos i ànima, tres dies després de la seva mort. És un tema d'origen apòcrif recollit per la *Llegenda àuria*. L'escena del retaule tianenc es divideix en dos àmbits ben diferenciats separats per una línia de núvols. A la meitat inferior els apòstols, reunits entorn la tomba buida, estan mirant astorats cap a la part de l'escena on es representa la Verge ascendint al cel conduïda per dos àngels. Tot i aquesta divisió dels personatges en dues zones, la direccionalitat de les actituds dels apòstols proporcionen molta més força a la meitat superior. Aquesta característica, junt amb l'actitud de la Verge amb els braços oberts mirant cap a dalt extasiada i la tendència de retornar els personatges al cel, embolcallant-lo tot de núvols, són, com ens fa notar T. Vicens, elements definitoris de l'estètica contrareformista[28].

L'escena de la Nativitat (Mat. 2: 1-12; Lluc 2: 1-20) presenta la Verge, el Nen i Josep acompanyats d'altres personatges. La Nativitat del segle XVII ja no mostra l'abandó de la Sagrada Família, sinó el moment en què els homes reconeixen el fill de Déu, per la qual cosa els tres protagonistes principals ara estan envoltats d'altres personatges (pastors, pastores i nens)[29]. Aquesta nova Nativitat ja no es distingeix de l'Adoració dels pastors. La Verge i Josep ja no resen sinó que mostren el Nen a tothom. Com ja hem vist en altres



Circumcisió de Crist.
Gravat de Cherubino Alberti (foto *The Illustrated Bartsch*).

Una estampa, a partir del gravat de la Circumcisió de Crist de l'italià Cherubino Alberti, podria haver servit de model a Josep Tremulles a l'hora de compondre l'escena de la Presentació de Jesús al Temple del retaule tianenc[30].

En el gravat albertià, datat el 1580, es produeix una «contaminació» entre dues escenes sovint molt confoses en la representació plàstica. Es tracta de la Circumcisió i la Presentació de Jesús al Temple. Segons la lacònica narració bíblica «al vuitè dia del naixement de Crist, quan havia de ser circumcidat, li posaren per nom Jesús» (Lluc 2: 21). La circumcisió, imposada per la llei mosaica com a símbol de l'Aliança, fou un costum que els hebreus prengueren dels egipcis. Equival al baptisme dels cristians, pel fet de ser el moment en què l'infant rep el seu nom, la qual cosa fou especialment destacada i celebrada per l'orde dels jesuïtes. Durant l'edat mitjana la circumcisió fou considerada com un dels Set Dolors de la Verge, ja que és la primera ocasió en què es vessa la sang de Jesús. L'art cristià situa l'escena dins el temple, on un sacerdot especialitzat, anomenat *mohel*, duu a terme la delicada operació en presència de la Verge. L. Réau[31] ens fa notar l'error que comet la iconografia en no tenir en compte que la intervenció es realit-

escenes típicament barroques, el cel i els àngels envaeixen la composició. Un d'ells estén un filacteri amb la inscripció *Gloria in excelsis Deo.*

La Pentecosta es representa al costat oposat de la Nativitat. La Verge al centre de la composició està envoltada dels dotze apòstols que miren, com ella, cap al cel amb admiració (sant Pere en primer pla és fàcilment identificable per la clau que porta a la mà). Per sobre d'ells es troba el colom de l'Esperit Sant que emet llengües de foc dirigides cap al grup dels apòstols als quals donarà el do de parlar en idiomes diferents (*Fets* 2: 1-4). Aquest episodi s'ha interpretat com el moment del naixement de l'Església. Tot i que la Verge no apareix en la narració bíblica, en aquesta escena tindria una funció simbòlica com a personificació de l'església i mare espiritual dels apòstols.



Presentació de Jesús al Temple. Retaule del Roser, Tiana.
Fotografia de l'autora.

zà a la casa paterna, ja que la Verge no podia entrar al temple abans de la seva purificació, és a dir, després de quaranta dies del naixement. L'evolució de la plàstica afegí als tres protagonistes (la Verge, el Nen i el sacerdot) nous personatges com Josep, ajudants del *mohel*, àngels, etc. Tots ells, i d'altres que no identifiquem, apareixen en el gravat de Querubino Alberti. La «contaminació» que dèiem entre la Circumcisió i la Presentació de Jesús al Temple s'observa en la compareixença de Simeó, la d'una dona amb dues tórtores i la d'unes figures portant ciris. Si ens atenim a les paraules de sant Lluc, «un cop finalitzat el temps de la purificació de la mare, segons la llei de Moisès, varen portar l'infant a Jerusalem per a presentar-lo al Senyor» (2: 22). En aquell moment arribà Simeó al temple, al qual s'havia promès que no moriria sense haver vist abans Crist. Va prendre el nen Jesús als seus braços i va beneir-lo. La figura de Simeó es representa com a sacerdot suprem del temple identificat per la seva indumentària. En el mateix moment de la Presentació de Jesús es celebrava també el ritus de purificació de la mare, el qual suposava el sacrifici de dues tórtores. D'aquí la presència en el gravat d'una dona que porta els dos ocells en una safata, a la part inferior esquerra. L'església primitiva incorporà aquest episodi com a festa cristiana, afegint, a més, a la celebració de la Purificació, una processó amb ciris, d'on deriva el nom de la candelària.

Josep Tremulles, més fidel a la tradició cristiana, no representà la Circumcisió sinó la Presentació de Jesús al Temple i també va fer una al·lusió a la candelària. L'escena es situa en un ambient palatí parangonable al del gravat italià, tot i les dificultats de transcripció en un relleu. Simeó, barbat i amb mitra, apareix al centre de la composició com en el gravat, sostenint en els seus braços l'infant nu. A la seva esquerra, un personatge calb i amb barba es correspon físicament i per la seva situació al sacerdot o *mohel* encarregat de realitzar la circumcisió al gravat. La Verge i Josep, com a personatges clau de la religió catòlica, apareixen en primer pla emmarcant la composició a ambdós costats de la taula d'altar, a diferència del gravat en què la multitud de figures fa més difícil la seva ubicació. No obstant això, l'actitud de la Verge a la dreta de Simeó és similar a la del gravat, tot i estar més reclinada al relleu. Al centre de la imatge, a la part inferior, un infant, que podria ser sant Joan Baptista[32], es recolza a terra, al qual sembla adreçar-se la Verge per la seva proximitat (no en el gravat). La posició del nen i l'objecte que sosté a la mà és pràcticament igual al del gravat. Per últim, l'escultor també imita el gravat italià amb l'al·lusió a la festa de la candelària mitjançant la representació dels dos ciris que emmarquen el cap de Simeó.

El coneixement dels gravats proporcionaven als escultors catalans nous models de representació, però la comparació del model i la seva transcripció manifesta, com diu J. Bosch, «un xoc de tradicions plàstiques diferents»[33]. La mentalitat artesana dels mestres catalans, que no concebia la creativitat com a una prioritat, i l'escàs grau d'exigència dels comitents donava com a resultat la producció d'obres en sèrie que deixaven al marge les novetats introduïdes un segle abans pels artistes italians. Hem de tenir en compte que l'status liberal de les arts aconseguit a Itàlia durant el Renaixement no s'assolirà a Catalunya fins al segle XVIII, per la qual cosa els mestres catalans continuaren desenvolupant la seva activitat professional dins d'un marc gremial i associats als tallers artesanals. Per tant, la representació de la perspectiva, la psicologia dels personatges i el concepte unitari de temps i espai que els mestres catalans observaven en els gravats d'obres italianes, així com altres elements novedosos, seran incorporats pels artistes locals no pas per cap coneixement científic, ja que no tenien estudis de geometria, matemàtiques, òptica, ni d'anatomia, sinó de manera empírica a través de l'observació de les obres italianes. En les escenes de la Presentació de Jesús al Temple i en la Visitació del retaule tianenc, únics relleus amb representació d'arquitectures, la perspectiva està deformada. En aquests episodis i, en general, en tots els plafons del retaule, en lloc de concebre l'espai com un element estructurador de l'escena (com en el gravat d'Alberti), és un element més. Això fa que les escenes siguin no unes estructures articulades sinó una simple agregació d'elements. Hi són tots els necessaris per a comprendre l'escena, però hi ha un caràcter petri o congelat en les composicions. La representació de la psicologia dels personatges, introduïda pel pintor italià Leonardo da Vinci, rarament està present en els relleus de Tiana, on predomina la repetició d'expressions i trets fisonòmics.

Tercer pis

L'andana superior del retaule o «cuerpo per remate» de «dotze palms d'alsada» s'havia de resoldre amb dos parells de columnes centrals emmarcant, o bé una fornícula destinada a les figures de Crist, sant Joan i Maria, o bé un plafó en relleu segons «lo que a dit Tramullas li aparexera mes convenient per al dit effecte». Sigui

com sigui, als costats d'aquestes columnes «ha de haver dos quadros de mitg relleu [...] de la alsada y amplaria que convindra per donar remate a dita obra ab sos adornos astipites cornisas [y] frontispicis». Els carrers més extrems del retaule s'havien de rematar, segons exigències del contracte, amb un cimbori o «torratxo» a cadascun.

Tremulles, aprofitant el petit marge de llibertat que se li concedia, optà per representar les figures en rodó de Crist crucificat, sant Joan i la Verge. Les escultures originals no es conserven i la reconstrucció del tema realitzada pel fuster Vilaró suprimí les figures de sant Joan i la Verge. La qualitat de la fotografia antiga no ens permet de fer una anàlisi més aprofundida. A diferència dels Calvaris de l'època gòtica, amb moltes figures, al segle XVII es prefereix una escena més clara amb només tres personatges.

En els dos relleus dels costats de la Crucifixió es representen la Coronació de la Verge (a la banda de l'evangeli) i l'escena de Jesús entre els doctors (al costat de l'epístola).

La font per al tema de la Coronació de la Verge, estrany a la Bíblia, s'atribueix a una narració del bisbe Melitó de Sardes, popularitzada al segle VI per Gregori de Tours i recollida posteriorment per Iacopo da Varazze a la *Llegenda àuria*[34]. La Verge orant i dirigint la seva mirada cap avall, cap al fidel, es situa al centre de la composició i apareix coronada per les tres persones de la Trinitat. Crist a la seva dreta, barbat i amb un mantell, que li deixa mig cos nu descobert, està sostenint la corona amb una mà junt amb el Pare Etern, a l'esquerra de la composició. El colom de l'Esperit Sant a la part superior, es representa en la mateixa vertical que formen la corona i la figura de la Verge. El mestre Tremulles ha prescindit de qualsevol element superflu, optant per una claredat compositiva i fent l'escena fàcilment identificable, tenint en compte la situació elevada del relleu.

L'episodi que descriu la discussió de Jesús entre els doctors ocupa el plafó de l'epístola del tercer pis del retaule. L'escena té lloc a l'interior del temple de Salomó, suggerit per una senzilla arquitectura que apareix al fons a la dreta. El jove Jesús està representat al centre de la composició envoltat d'ancians que l'escolten, dos d'ells amb un llibre a les mans. Com en els altres plafons del retaule, els personatges ocupen tot l'espai del relleu. L'origen d'aquest episodi està en la narració bíblica de sant Lluc (2: 41-51). J. Vicente ens fa notar les coincidències «tant en els personatges representats com en la composició i ambientació» de l'escena amb la seva homònima del retaule geltrunenc, les quals, diu, «demostren l'existència d'un model comú, només que una i altra són inverses»[35].

Segons el contracte, els carrers extrems del retaule s'havien de rematar amb dos cimboris. En Tremulles en farà un tercer a sobre l'escena de la Crucifixió. El mestre, tot i que no era una exigència del comitent, representà les tres virtuts teologals coronant el retaule tianenc.

La personificació de conceptes abstractes, coneguda des de l'antiguitat clàssica, fou adoptada per l'Església per a transmetre ensenyaments morals representant vicis i virtuts. La divisió entre virtuts teologals (fe, esperança i caritat) descrita a la primera *Epístola de sant Pau als corintis* (I *Cor.* 13:13) i les quatre virtuts cardinals (justícia, prudència, fortalesa i templança) formulades pel filòsof grec Plató a la *República* (4, 427 i ss.) s'establí a l'Edat Mitjana. Per a la representació de les virtuts, els artistes renaixentistes i barrocs es basaren en fonts antigues incorporant també nous elements. La *Iconología* de Cesare Ripa, publicada el 1593, fou un dels textos més valuosos, influents i renovadors per a la plàstica de la Contrareforma, ja que descriu amb detall i il·lustracions els atributs que pertanyen a cada personificació.

Identifiquem la Fe en el retaule de Tiana a la dreta de Crist, al cimbori superior. És una figura femenina representada dempeus alçant en la mà dreta un calze i sostenint una creu (trencada) en l'altra. Aquests dos atributs simbolitzen «los dos extremos principales de nuestra Fe [que son] como dice San Pablo, el creer en Cristo crucificado y el creer además en el Sacramento del Altar»[36].

Al cimbori superior dret del retaule podem reconèixer la virtut de l'Esperança. El mestre Tremulles es basà per a la seva representació en el text bíblic de l'*Epístola als hebreus* on sant Pau afirma que «l'esperança serveix a la nostra ànima com a àncora segura i ferma» (Heb. 6:19). Així, la figura femenina que representa aquesta virtut té com a atribut principal una àncora.

La tercera virtut teologal, la Caritat, és fàcilment identificable al cimbori superior del carrer central del retaule, a sobre de la Crucifixió i l'Esperit Sant. Es situa entre les altres dues per ser la més excel·lent de totes (I *Cor.* 13:13). Malgrat el seu estat de conservació (ha estat mutilat el cap i una part del cos), veiem que s'ha escollit la

representació maternal d'aquesta virtut, freqüent a l'art italià a partir del segle XIV. La Caritat és una figura femenina al voltant de la qual ronden tres infants que mostren que «si bien la caridad es una sola virtud, posee un tríplice poder, pues sin ella nada importan la fe ni la esperanza». Ignorem, per la destrucció de part del relleu, si l'escultor va concebre en el retaule tianenc la caritat com a imatge de l'antiga Virgo Lactans. En aquest cas estaria alletant una o dues de les criatures.

CONCLUSIÓ

Només són dues les obres conservades que podem atribuir amb tota certesa al mestre Tremulles (retaules de Tiana i Santes Creus) a més de la seva intervenció gairebé segura al retaule de la Geltrú, confirmada per la documentació. Són poques per establir una evolució estilística acurada i realitzar un estudi aprofundit de l'escultor, especialment si tenim en compte el diferent grau de conservació d'aquestes obres. De totes elles la més malmesa és el retaule geltrunenc, seguida pel de Santes Creus, amb quatre figures principals refetes, i el de Tiana. El destí ha volgut que els altres tres retaules que contractà (si més no), coneguts per la documentació que ens ha arribat, no s'hagin conservat. Ens referim al de Sant Nicolau Tolentí, per al convent de Sant Agustí, el de Sant Lluís, per al monestir de Santa Maria de Jesús, tots dos a Barcelona, i el retaule major de l'església parroquial de Valls.

Malgrat tot, les obres que podem admirar actualment manifesten un nivell digne d'execució que ens permet conèixer la vàlua notable del mestre Tremulles dins el context de la retaulística catalana de l'època barroca.

Continuarem insistint per a desvetllar noves dades de l'escultor Josep Tremulles que, esperem, encara s'amaguin als fons dels nostres arxius.

M. Dolors Bocanegra i Marcos

NOTES

1.- Entre les diferents variants que presenta aquest cognom als documents, hem adoptat la de Tremulles, que és la que figura a l'*Enciclopèdia Catalana*.

2.- Arxiu Diocesà de Barcelona, *Visitationes Officialatus de annis 1601, 1602 et 1605*, vol. 58a, foli 38.

3.- Anònim, «Quaranta anys de la Restauració del Retaule Barroc», *Programa de la Festa Major de Tiana*, 1984.

4.- C. MARTINELL, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, vol. I: *Els precedents. El primer barroc (1600-1670)* (Barcelona 1959), pp. 110-112.

5.- La troballa dels documents es va produir gràcies a l'actuació d'un grup d'estudiants de l'Agrupació Escolar Mixta de Tiana, dirigits pel mestre Josep Lloret i esperonats per un programa de Radio Nacional de España, que organitzava grups sota el nom d'*Operación Rescate* amb la finalitat de recuperar el patrimoni artístic de l'Estat.

Els documents es troben, respectivament, en els següents llibres de l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona: 1) not. Josep Galcem, man. 19, 1645, folis 193-202; 2) not. Josep Galcem, man. 19, 1645, folis 208-210; 3) not. Josep Galcem, man. 19, 1645, folis 210-217; 4) not. Josep Galcem, man. 20, 1646; 5) not. Francesc Llunell, man. 25, 1655, foli 375; 6) not. Magí Boter, man. 2, 1676-78, folis 52-55; 7) not. Magí Boter, man. 2, 1676-78, foli 213.

Totes les cites que es troben en el treball i que no esmentem la seva procedència, estan tretes d'aquests documents.

6.- Les notícies de l'època es limiten a donar a conèixer el descobriment dels documents. Vegeu C. MARTINELL, «Identificación de un retablo de José Tramulles en Tiana», a *La Vanguardia Española* (29 de setembre de 1971), p. 49.

Anònim, «Un retablo barroco de José Tramulles, identificado en Tiana», a *Eventos Culturales* (juliol-setembre, 1972), pp. 7-8.

El *Programa de la Festa Major de Tiana* de l'any 1984 recull l'article anònim «Quaranta anys de la Restauració del Retaule Barroc» que descriu una breu història de l'obra especialment a partir de la guerra civil. També dóna a conèixer una fotografia de principis de segle que reprodueix l'estat original del retaule.

7.- MERCÈ VIDAL I SOLÉ, «L'escultor Antoni Tremulles (c.1570 - c.1640)», a A. ROSSICH i A. RAFANELL, *El barroc català* (Barcelona: Edicions dels Quaderns Crema, 1989).

8.- C. MARTINELL, *op. cit.*, p. 110.

9.- Ibídem.

10.- Ibídem.

11.- J.F. RÀFOLS, *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*, vol. III (Barcelona: Ed. Millà, 1954), p. 166.

12.- J. VICENTE i M. LL. ORRIOLS, *Els artífexs del retaule de Santa Maria de la Geltrú* (Vilanova i la Geltrú: Círcol Catòlic, 1992).

13.- J. BOSCH, *Els tallers d'escultura al Bages del s. XVII* (Manresa: Caixa de Manresa, 1990), p. 140.

14.- A. PÉREZ SANTAMARÍA, «Iconografía de Nuestra Señora del Rosario en Cataluña», a *Boletín del Museo Instituto «Camón Aznar»*, nº XXXVII (Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1989), pp. 121-142.

15.- J. BOSCH, *op. cit.*, p. 141.

16.- J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, «Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento», a *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* (Valladolid, 1964), pp. 5-66.

17.- Ibídem, p. 11.

18.- Totes les dades referents a la reconstrucció de les parts perdudes del retaule i que atribuïm al fuster Vilaró, ens les ha confirmat ell mateix. Igualment la realització de la policromia, obra d'un familiar seu, en Jaume Pujol.

19.- J. Vicente en el seu estudi sobre el retaule de la Geltrú ja havia copsat les semblances entre les dues escenes de la Passió dels dos retaules. Defensa la seva autoria comú en una breu explicació basant-se en la utilització de models iconogràfics semblants per part de l'escultor, però no fa una anàlisi estilística.

20.- N. NOGUÉ, *El retaule major de la Geltrú* (Vilafranca del Penedès: Caixa Penedès, 1991).

21.- Vegeu nota 18.

22.- Vegeu *Programa...*, p. 73.

23.- La fotografia ens l'ha cedit gentilment el regidor de Cultura de l'ajuntament de Tiana, en Lluís Carreras. Es tracta d'una postal amb mata-segells de l'any 1907.

24.- A. PÉREZ SANTAMARÍA, «Retablos catalanes de Nuestra Señora del Rosario», a *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, vol. LIV (Universidad de Valladolid 1988), p. 319.

25.- E. MÂLE, *El arte religioso del s. XII al s. XVIII* (Buenos Aires, F.C.E., 1966 [1945]), p. 176.

26.- J. BOSCH, *op. cit.*, p. 148.

27.- Vegeu J. BOSCH, *op. cit.*, p. 98.

28.- T. VICENS, *Iconografia assumpcionista* (València: Generalitat Valenciana, 1986).

29.- Vegeu E. MÂLE, *op. cit.*, p. 177.

30.- El pintor i gravador Cherubino Alberti (Borgo san Sepolcro, 1563 - Roma, 1615) formava part d'una nissaga d'arquitectes, pintors i escultors que, segons Bénezit, ocupaven a la població de Borgo san Sepolcro un lloc comparable als Carracci a Bolònia. El jove Cherubino marxà a Roma on rebé encàrrecs pictòrics eclesiàstics importants (decoració de la sala clementina del palau pontifici). Tot i el seu mèrit com a pintor, fou sobretot com a gravador que tingué un lloc destacat dins l'escola italiana, tant pel nombre elevat d'obres com per la seva qualitat. S'ignora qui fou el mestre en aquest gènere: per uns crítics fou el gravador Cornelius Cort, però Bénezit atribueix una certa semblança de les seves obres amb les d'Agostino Carracci i Francesco Villamena, sobretot pel que fa a l'expressió.

Vegeu E. BÉNEZIT, *Dictionaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs* (France: Librairie Gründ, 1976).

31.- L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien* (París: Presses Universitaires de France, 1957); vol. II: *Iconographie de la Bible II. Nouveau Testament*, p. 258.

32.- Ens ha suggerit aquesta idea la doctora A. Pérez Santamaría, tenint en compte la posició destacada del nen a l'escena i la importància de sant Joan Baptista com a precursor de Crist, sovint representats conjuntament en la iconografia tradicional.

33.- J. BOSCH, *op. cit.*, p. 152.

34.- Vegeu L. RÉAU, *op. cit.*, p. 621.

35.- J. VICENTE, *op. cit.*, p. 17.

36.- C. RIPA, *Iconología* (Madrid: Akal, 1987), pp. 161-64.

37.- C. RIPA, *op. cit.*, p. 164.

L'any passat, l'exposició *Els nostres luthiers, escultors del so*, presentada a Barcelona amb motiu dels cinquanta anys de la fundació del Museu de Música barceloní, exhibia dues peces de gran categoria, un violí i un fragment amb la marca, obrades respectivament pels guitarrers mataronins Josep Marquès, major, i Salvador Marquès.

En l'estudi que segueix, Rafael Soler i Fonrodona documenta i dóna a conèixer les dades familiars d'aquests *luthiers* o constructors d'instruments musicals de corda, dels quals fins ara no coneixíem cap obra.

ELS MARQUÈS, *LUTHIERS* MATARONINS (SEGLE XVIII)

Del 8 de maig al 7 de juliol de 1996 es celebrà a la capella de Santa Àgata de Barcelona una exposició amb el títol *Els nostres luthiers, escultors del so*, mostra que fou la primera celebrada a l'Estat, dedicada a presentar l'art de la construcció dels instruments de corda. Aquesta exposició commemorava els cinquanta anys de la fundació del Museu de Música de l'Ajuntament de Barcelona.

El terme *luthier* –del francès luth = llaüt– encara que no ha entrat al diccionari normatiu, és la paraula usual amb la qual són designats a tot el món els constructors d'instruments de corda. A casa nostra, al segle XVIII, eren anomenats *guitarrers*, paraula que el cadastre traduí al castellà per *vihueleros*.

Aquells dies del maig passat, es celebrà també a Barcelona un congrés de l'Entente Internacional de Mestres Luthiers i Arqueters d'Art, entitat fundada a Basilea l'any 1950 per tal d'establir llaços de col·laboració entre els *luthiers* de tot el món, que permetessin l'estudi i el coneixement dels instruments de corda a fi de millorar el seu mestratge; entre els membres d'aquesta corporació figuren les cases de més tradició a Europa i els experts més reconeguts.

Barcelona hostatjà més de setanta *luthiers* vinguts d'arreu del món, que tingueren l'oportunitat de conèixer i estudiar l'escola dels *luthiers* del nostre país des del segle XVIII.

El Sr. Ramon Pinto, de la casa Perramón de Barcelona, membre de l'Entente i el més important col·leccionista d'instruments de corda de la nostra terra, fou el coordinador de les jornades i va ser també col·laborador especial de l'exposició esmentada.

L'exposició, a més, va ser una bona oportunitat per a donar a conèixer i valorar constructors fins ara pràcticament desconeguts, com és el cas del mestre Josep Marquès, de Mataró, de qui es digué «que el seu estil recorda molt genuïnament l'escola italiana».[1]

En l'exposició es presentà amb el núm. 39 un violí amb la marca *Joseph Marquès, major, Mataró 1759* i amb el núm. 40 un fragment de violí amb la marca *Salvador Marquès, Mataró, 17...* El primer, propietat del col·leccionista esmentat, Sr. Ramon Pinto, i el segon pertanyent al Museu de Música de Barcelona (MDM 31387).



Marca del fragment de violí.

D'aquests constructors, el catàleg de l'exposició diu textualment:

«No disposem d'informació biogràfica sobre aquest constructor. Per fragments conservats sabem que Salvador Marquès treballà a la segona meitat del segle XVIII a Mataró.
El violí que presentem porta l'etiqueta de Joseph Marquès, també de Mataró. La construcció de l'instrument ens suggereix una escola pròxima a la catalana desenvolupada entre els *luthiers* de Barcelona del segle XVIII.
El treball interior és excel·lentment realitzat, mostra que no fou un simple afeccionat. La qualitat del vernís és similar a la d'en Guillamí».[2]

El crític Jaume Casanovas, en el seu article a la *Revista Musical Catalana* del passat desembre, indica que Romà Escalas, eminent musicòleg, director del Museu de Música de Barcelona, parla de l'obra dels *luthiers* Marquès amb aquestes paraules:

«Sempre hi haurà instruments que no es podran exposar, ja sigui perquè són incomplets o bé perquè només tenen valor científic.
En aquest sentit destaca el fet que disposar d'una solitària tapa d'un violí ha permès la descoberta d'un de sencer de gran valor. Aquesta tapa corresponia a una peça del *luthier* Marqués de Mataró, que era l'únic que coneixia el secret dels vernissos que s'empraven a Cremona.
Resulta que un instrument d'aquest *luthier* formava part de la col·lecció del prestigiós *luthier* barceloní Ramon Pinto. I va ser un dels instruments estrella de la mostra esmentada abans».[3]

El fet que els Marquès fossin considerats com a bons *luthiers*, desconeguts fins ara en els medis musicals de Barcelona, ens ha portat a investigar la seva vida en el Mataró d'aquells anys.[4]

Sortosament el Museu Arxiu de Santa Maria conserva el "Llibre dels Mestres Fusters de la Confraria de Sant Joan" corresponent als anys 1764-1828 i diversos fulls solts del llibre anterior. En aquests fulls ja trobem el guitarrer Maurici Carbonell que treballà entre els anys 1719-1749.

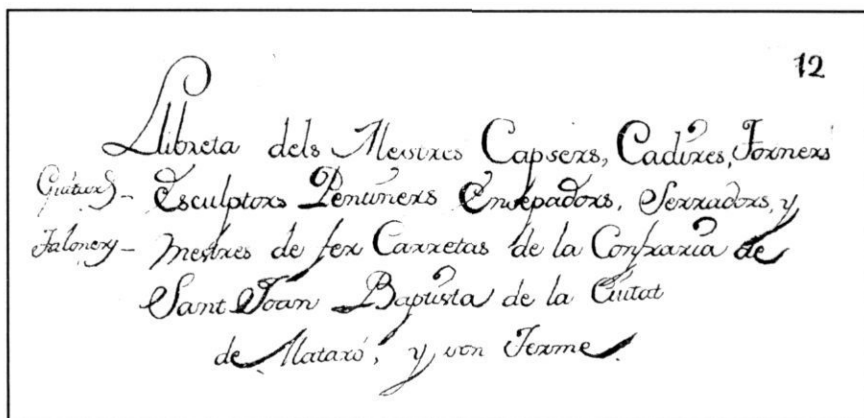
El llibre és un volum en foli, amb cobertes de pergamí, format per quatre parts, cada una amb el seu índex. Primerament hi consten els fusters en el sentit estricte de l'ofici; segueixen els boters i els basters i després els altres oficis que també comprenia la confraria. Duu el títol "Llibreta dels Mestres Capsers, Cadirers, Torners, Esculptors, Pentiners, Encepadors, Serradors y Mestres de fer Carretas de la Confraria de San Joan Baptista de la Ciutat de Mataró, y son Terme". Al marge, escrit amb el mateix tipus de lletra, s'hi afegeixen els Guitarrers i els Taloners. El llibre s'acaba amb la relació dels inscrits a la confraria per devoció al sant titular.

Després del nom del mestre i l'ofici, hi ha el registre dels anys de la seva aportació anual a la Confraria.

Com a guitarrers consten en el llibre els tres germans Josep, Salvador i Tomàs, fills del mestre fuster Josep Marquès, casat l'any 1697 amb Maria Teresa Casademunt, i també, ja en segona generació, els dos fills de Josep, Pere Anton i Josep, i el fill de Salvador, del mateix nom Salvador.[5]

Josep Marquès (i Casademunt), 1701-1770, *que fou l'hereu universal del seu pare Josep* Marquès, fuster[6], és el constructor del violí de la col·lecció Pinto, fet l'any 1759, i de Salvador Marquès (i Casademunt), 1704-1768, és el fragment de violí que conserva el Museu de Música de Barcelona. Tomàs Marquès (i Casademunt), que inicialment consta inscrit com a guitarrer, després del seu casament, l'any 1745, el trobem entre els fusters, ofici que pogué exercir ben pocs anys ja que morí l'any 1749.

Josep Marquès (i Casademunt) va cotitzar a la Confraria fins a l'any del seu òbit (1770); s'havia casat l'any 1724 amb Maria Font i, en segones núpcies, l'any 1763, amb Madrona Torres. De la primera esposa havia tingut diversos fills i filles, però esmentarem únicament els dos que seguiren l'ofici patern, Pere Anton Marquès (i Font) i Josep


12

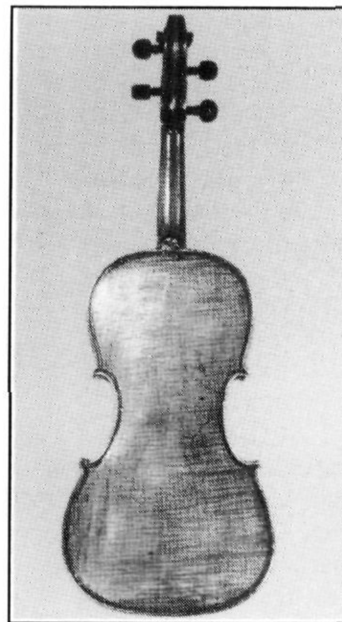
Llibreta dels Mestres Capsers, Cadirers, Torners
Guitarrers - Esculptors Pentiners Encepadors, Serradors, y
Taloners - Mestres de fer Carretas de la Confraria de
Sant Joan Baptista de la Ciutat
de Mataró, y son Terme

Llibre dels Mestres. Confraria de Sant Joan (1716-1828), MASM F6/0001.

Marquès (i Font). Com que treballaven junts pare i fill del mateix nom, per a diferenciar l'obra de l'un i de l'altre, la marca concretava *Joseph Marquès, major, Mataró 1759*. Poc abans de la seva mort, el 3 de febrer de 1770, féu testament en poder de Josep Torres i Vieta, notari públic de Mataró. Per aquest testament, i per l'inventari fet a instància del seu fill i hereu Pere Anton Marquès, guitarrer, coneixem amb tot detall la casa i taller que tenia el difunt «en lo carrer dit antigament de Fra Jaume y vuy lo Carreró».[7]

Comença el testament amb les fórmules usuals en aquest tipus de documents, demanant que es paguin els deutes i elegint de ser enterrat en la sepultura dels fusters de la confraria de Sant Joan Baptista de l'església parroquial de Santa Maria. A més dels sufragis a Santa Maria, disposa un ofici i deu misses resades a l'església de Sant Josep dels carmelites descalços, i també en la de l'Escola Pia.





Violí. Joseph Marquès, Mataró, 1759.
Mides: 164 mm, 110 mm, 220 mm i 357 mm.
Col·lecció Ramon Pinto.

Lega al seu fill Josep Marquès, menor, duescentes lliures i li condona «tot lo que me està devent»; al fill Francesc «músic en la ciutat de Barcelona» li deixa únicament vint-i-cinc lliures «per haver-lo mantingut molts anys en el estudi i haver gastat molt més del que podria pretendre per la legítima materna». Fa també uns legats per les filles, fent constar que l'hereu queda obligat «a mantenir en sa casa y habitació a Madrona Marquès, segona muller mia».

De tots els altres béns, fa hereu universal el fill Pere Anton Marquès, i pren les precaucions necessàries per al cas que aquest no pugui heretar. Signa de la pròpia mà el testament, fent constar l'ofici de guitarrer.

Signatura de Joseph Marquès en el seu testament.

L'hereu, Pere Anton Marquès, guitarrer, «per tal de evitar tota màcula y suspita de engany» i per acollir-se al benefici d'inventari, encarregà «la individual descripció dels béns que foren del referit Joseph Marquès, mon difunt pare».[8]

Aquest inventari comença amb la descripció de la casa situada al Carreró i pel seu interès extractem les partides que segueixen. A l'entrada trobem les eines de l'ofici, fusta de diverses classes, noguera, xiprer, vern, avet... i «uns quants patrons de fer guitarras y violins»; també «capses amb cordas de viola, violí y guitarras» i una guitarra vella per a posar a la porta, com a mostra. Té també «3 arcs de violí» i «un plegador de cordas de guitarra, usat». En una taula «ab son calaix» trobem «una porció de gomas per fer los vernissos».

Segueixen els estris propis del menjador on, a més, hi havia dos quadres, «en lo un la efigie de Ntra. Sra. del Roser y en lo altre la de Ntra. Sra. dels Dolors» o sigui les dues titulars de les principals confraries marianes, establertes a Santa Maria. També hi consten altres quadres, entre els quals «un quadre rodó amb la efigie del Rey Ntre. Senyor» i «quatre gàvies amb son ocell en cada una».

A l'eixida, un pou, i a la cuina tot el que era usual en aquell temps. Al celler les bótes, la premsa, el cup i tot el que es necessitava per a fer el vi, ja que era propietari d'una peça de terra de «vint y quatre jornades de cavadura» situada al costat de l'hort dels caputxins.

En altres dependències de la casa trobem, a més del mobiliari, quadres i altres estris, una capsa amb «cordas de viola, guitarra y violí», «una porció del pèl negre de cavall», «un torn per fer cordas emplatallades», «vint y quatre tibles y vuyt requintons», nou guitarres grans i sis de mitjanes, una arpa, una viola usada i una «bomba».

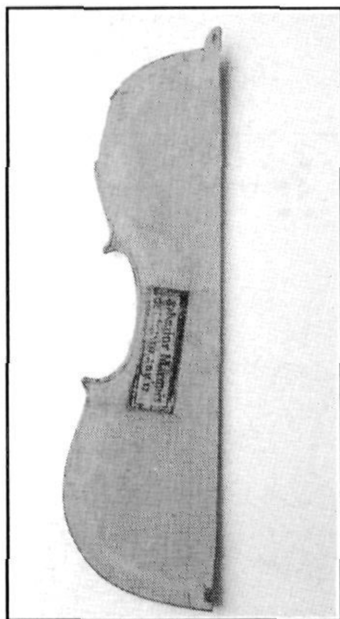
Certifiquen l'inventari els testimonis i el notari Josep Torres i Vieta, amb data 8 de juny de 1770.

L'hereu Pere Anton Marquès continuà el taller del seu pare i fins a la seva mort, l'any 1812, als 74 anys, signà sempre com a guitarrer, encara que la seva darrera cotització anotada al llibre de la confraria és de l'any 1790.

Pel testament de Pere Anton Marquès,[9] veiem que el seu únic fill baró, Joan Baptista, no va continuar el taller. Li fa únicament un llegat de vint-i-cinc lliures, com a legítima, indicant que era «nàutich resident en los Regnes de Amèrica». Entre els alumnes procedents de Mataró que passaren a l'Escola dels Pilots d'Arenys de Mar consta un Joan Baptista Marquès.[10]

De Salvador Marquès (i Casademunt), 1704-1768, del qual el Museu de Música de Barcelona conserva el fragment de violí amb la seva marca, veiem pel "Llibre dels Mestres" esmentat que cotitzà a la confraria des de l'any 1732 fins al 1768. Consta que fou un dels administradors de la confraria de sant Joan entre els anys 1746 i 1747.

Tingué un fill, de nom Salvador, que, per tenir el mateix nom, és anomenat en el testament «menor jove guitarrer»[11]. Aquest continuà l'ofici i vivia al carrer de Barcelona. Morí l'any 1781 i no li hem trobat cap fill que seguís la seva activitat.



Violí (fragment). Salvador Marquès, Mataró, 17..
Col·lecció Museu de la Música. MDMB 1387.

Com veiem, la nissaga dels Marquès, com a guitarrers, s'extingeix en aquesta segona generació, ja que el fill de Pere Anton fou «nàutich» i el de Josep figura en el "Llibre dels Mestres" com a capser.

Però l'activitat de la construcció d'instruments musicals continuà a Mataró. En tenim un testimoni excepcional, el baró de Maldà, que visitava sovint la nostra ciutat. En el seu *Calaix de Sastre* ens explica com el segon dia de les festes de les santes Juliana i Semproniana de l'any 1799 va conèixer Jaume Perers, que tenia la seva botiga davant l'església de Santa Anna dels escolapis.

Segons el Baró, Jaume Perers treballava «fortepianos, violas, contrabaixos y guitarras» ajudat pels seus dos fills Josep i Joan Baptista. Josep, a més de tocar el fortepiano, aprenia a tocar la viola, el contrabaix i la flauta; el Baró passà una bona estona amb ells i fins i tot tocà el fortepiano.[12]

Explica també el baró de Maldà que l'any 1801 va visitar mossèn Tomàs Colell, xantre de Santa Maria de Mataró i pogué tocar el «fortepiano que tenia, fet pel fuster Perers» que qualificà de «molt bó», tot i que creu que era millor el que acabava de veure al taller dels Perers, que s'estava afinant i que tenia el preu d'unes dues-centes cinquanta lliures. D'aquest instrument diu «quedí prendat de sa claredat amb uns baixos tan profunds i sonors com contres d'orgue o cordes de contrabaix», i també que «jo el vaig estrenar de tocar-lo, pareixentme de tocar l'orgue de la iglésia parroquial de Mataró».[13]

En el "Llibre dels Mestres" i en els llibres sagramentals de la parròquia, trobem aquest Jaume Perers i els seus fills, inscrits només en un lloc com a Perés, i en totes les altres inscripcions amb el cognom de Parés.

Hem arribat ja al segle XIX i la història dels Parés és un tema que requereix un altre estudi.

Fins ara havíem presentat als *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria* diversos escultors dels segles XVII i XVIII. Amb els Marquès, hem començat a conèixer aquests *luthiers* o constructors d'instruments de corda que, amb molt d'encert, en l'exposició citada han estat anomenats *escultors del so*.

Rafael Soler i Fonrodona

NOTES.

1.- Mònica Pagès i Santacana, «Trobada històrica de l'Entente Internacional de Mestres Luthiers de Barcelona», *Revista Musical Catalana*, núms. 141-142 (Barcelona, juliol-agost 1996).

2.- Catàleg exposició *Els nostres luthiers, escultors del so*, Museu de Música. Ajuntament de Barcelona (Barcelona 1996).

3.- Jaume Casanovas, «Romà Escalas, guardià del patrimoni instrumental històric», *Revista Musical Catalana*, núm. 146 (Barcelona, desembre 1996).

4.- Pere M. Ibern, «Ministrils i fabricants d'instruments segles XVII i XVIII», *MataróEscrit* núm. 57 (Mataró, gener 1991). Cita l'existència dels Marquès com a *luthiers*, encara que no es coneixia la conservació de cap instrument.

5.- Museu Arxiu de Santa Maria (=MASMM), Documentació d'Església, G-0001, Confraria de sant Joan Baptista, "Llibre dels Mestres" (1716-1828).

6.- Arxiu de la Corona d'Aragó (=ACA), Arxiu Notarial de Mataró (=ANM), Testaments 1744-1749, Notari Esteve Font, 21 març 1745.

7.- ACA, ANM, 872, Notari Josep Torras i Vieta, 3 febrer 1770.

8.- ACA, ANM, 872, Notari Josep Torras i Vieta, 8 juny 1770.

9.- ACA, ANM, Notari Francesc Fins i Colomer, 12 juny 1812.

10.- Josep M. Pons i Guri, *Estudi dels Pilots* (Arenys de Mar 1960), p. 118.

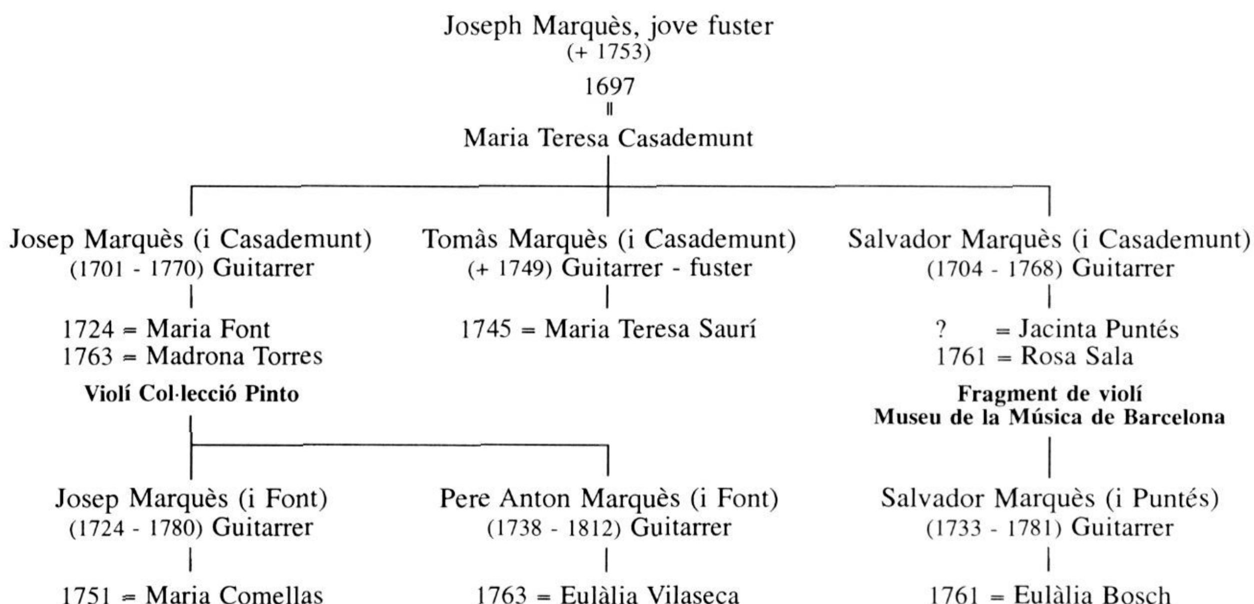
11.- ACA, ANM, 798, Notari Salvador Torras, 3 octubre 1761.

12.- Rafael d'Amat i de Cortada, baró de Maldà, *Calaix de Sastre*, IV, Selecció i edició a cura de Ramon Boixareu, Curial Edicions Catalanes (Barcelona 1990).

13.- Baró de Maldà, *Calaix*, V (Barcelona 1994).

Agraïm al Sr. Enric Subiñà i Coll la seva col·laboració per haver-nos facilitat la documentació citada existent a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, i al Sr. Lluís Adan i Ferrer la confecció de la genealogia.

GENEALOGIA DELS MARQUÈS, GUITARRERS



Can Gol, una de les masies més antigues de Mata, i els seus successius propietaris des dels inicis del segle XVI, són documentats tot seguit per Enric Subiñà i Coll, membre de l'Equip del Museu Arxiu de Santa Maria.

És el primer treball d'una sèrie d'estudis sobre les masies del terme de Mataró.

MASIES DE MATA (I)
CAN GOL

SITUACIÓ

La masia de can Gol, que correctament hauria de dir-se Gual, tot i que en manuals de Baptismes del segle XVI ja ens parlen d'«en Gol de Mata», es troba situada en el veïnat de Mata, més avall de l'església de Sant Miquel. Concretament està al nord-oest de can Tria, just per dessota de can Volart, entre els torrents de can Gol i de la Caseta. Es veu a simple vista des de la carretera i es distingeix per la façana blanca i el portal dovellat.

DESCRIPCIÓ

Té la clàssica disposició de tres cossos perpendiculars a la façana, que està orientada a migdia, amb entrada pel central, amb la cuina a sol ixent i el menjador a ponent, i amb un cos travesser a tramuntana amb funció de celler, paral·lel a la façana. La coberta és singular, amb teulada a una sola vessant i frontó lateral per als tres cossos principals, i teulada de dues vessants amb frontó central per al celler. És una estructura curiosa i poc freqüent, probablement resultat d'haver-se fet un canvi de coberta en el celler, ja que, a l'origen, la casa devia ser amb teulada de dos vessants i amb frontó lateral.

Els únics elements de pedra exterior visibles que queden són les finestres que hi ha a ambdós costats del portal (tapades i pintades de blanc) i el portal, amb onze dovelles de mida mitjana, esmentat en l'inventari del 1636[1] on el descriuen així «Primo trobam totas aquellas casas ab son portal major a migdia obrint, ab sas portas de alba, portallera, ab sos golfos, pany y clau, balda y anellera». Notem la precisió amb què es descriuen els elements de tancament de la porta, que creiem que és la mateixa que es conserva actualment.

Són destacables, en la cuina la seva llar de foc amb el forn de pa en l'interior, l'escala per pujar al pis amb graons motllurats de pedra, i en el celler, que s'hi entra per una porta situada sota de l'escala, l'entrada a l'hipogeu amb un portal de pedra de mig punt. Al pis superior es conserva la sala, sobre el cos central, i una habitació sobre el menjador. L'habitació que hi havia sobre la cuina es va modificar recentment i es va tancar l'accés que tenia des de la sala. A sobre del celler, hi ha un conjunt d'habitacions que, tot i tenir molts anys, no es corresponen amb la distribució antiga i estan molt reformades; també havia existit una altra habitació que es va derruir per convertir l'espai en terrassa.

Els portals de la cuina, menjador i celler, tenen els brancals de pedra, però amb la llinda de fusta.

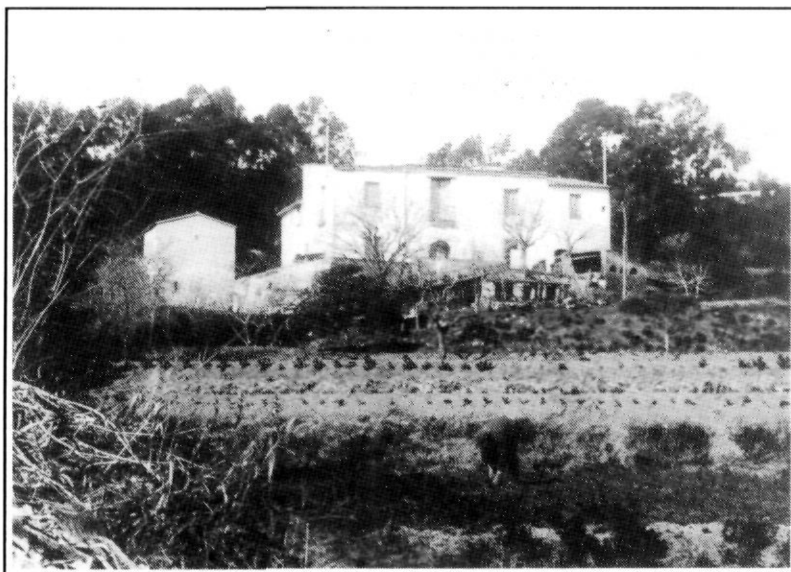
El cos de planta baixa que queda a sol ixent eren els estables, però avui no tenen aquesta funció. El pis de sobre s'ha adaptat fa poc com a habitatge.

Per les característiques d'estructura i distribució, així com els elements, portes, finestres i portal dovellat, creiem que es pot datar la masia al segle XVI. Les modificacions fetes en els segles XIX i XX, motivades principalment pels canvis de propietaris, no han alterat de manera important el conjunt de la masia, que conserva la mateixa distribució que tenia el 1636, segons consta a l'inventari.

És bonic de destacar que tot i fer cent setanta anys que la masia no és propietat de la família Gual, encara conserva el nom original.

HISTÒRIA

El primer cop que tenim notícies d'un Gual és el 1519; trobem el baptisme d'una «filla de Bernat Gual de Matha i de Madona Gratiana muller»[2]. D'aquest Bernat Gual no tenim gaires notícies. Pel seu testament, fet el 1530, sabem que estava casat amb Graciana i que fa hereva una filla seva anomenada Càndia, casada amb Francesc Mates, àlies Gual[3]. Demana ser enterrat a Sant Miquel de Mata, on són enterrats els seus avantpassats; «Eligo sepultura corpori meo in Sancti Michaelis e Sancti Martini de Mata, in vaso meos ... debant meis». Aquest vas era probablement a l'exterior de l'església, ja que en les excavacions que es van fer en el seu interior no van aparèixer restes. L'anotació confirma, a més, enterraments a Sant Miquel des de finals del segle XV, força anteriors a la construcció del nou cementiri el 1806[4]. El 1536, en un tall per a pagar les despeses del retaule i l'orgue de Santa Maria consta en Gol a Mata[5].



Can Gol de Mata (1925?). Col·lecció Mn. Colomer.

La seva filla Càndia, pubilla, es casà amb Francesc Mates, àlies Gual. En un pergamí del 1500, un establiment en emfiteusi fet per Joan Mascort, pagès de Mata, la terra establerta limita al nord i a l'est amb un «honore den Mates»[6], tot i que no creiem que es tracti dels mateixos Mates. Precisament en el fogatge de 1553 trobem a Mata «Franci Mates, àlies Gual»[7]. En el testament de Càndia Gual, fet el 1562, es declara «filla de Bernat Guall, pagès de dita parròchia de Sant Miquel de Mata e de la dona na Grasiana, de aquell muller, defuncts... Elegint la sepultura al cos meu fahedora en lo cementiri de Sant Miquel de Matha y en lo vas en lo qual los cossos de mos predecessors són estat soterrats...»[8].

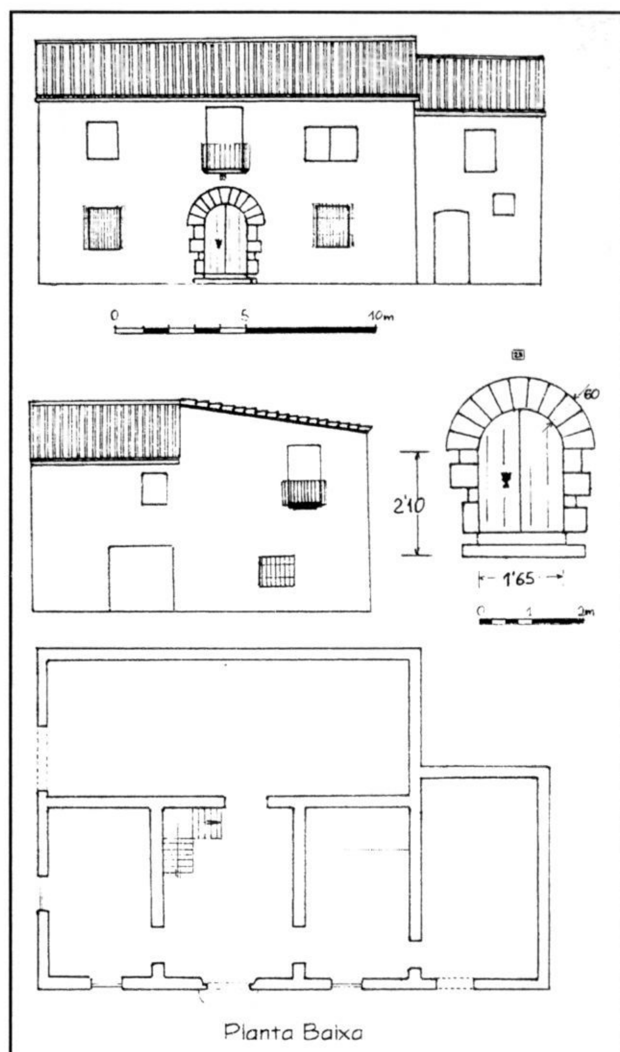
El seu marit Francesc Mates era molt pietós, i en el seu testament fet el 1565 deixa nombroses donacions a l'església, «deix, per amor a Déu, a la obra de la capella de Santa Magdalena, dins la vila de Mataró situada... a la obra de Sant Miquel de Mata...al bassí de las ànimas de dita iglésia de Sant Miquel de Mata... al bassí de la Verge Maria, en dita iglésia de Sant Miquel... a quiscun bassí de dita iglésia de Sant Miquel de Mata... a la llàntia de Sant Martí de Matha...». A l'igual que la seva muller, fa hereu Pau Mates, àlies Gual, «Instituint a Pau Mathes, àlies Gual, nebot i marmessor meu, hereu meu universal...»[9].

Pau Mates era fill del pagès de Tiana Antoni Mates, probablement germà de Francesc. El 1559 es va casar a Mata; «A VI de desembre de 1559 preguera benedissió a Sant Miquel de Mata Pau Gual e Eulària Gual, tots de Mata»[10]. Van tenir dotze fills, un dels quals, de nom Antic, fou prevere. El 1568 Pau Mates i Gual, com a pagès i senyor útil del mas Gual, estableix una terra a Antoni Bruguera[11]. Aquesta terra la té segons un establiment atorgat a Francesc Mates, àlies Gual i la seva dona Càndia, com a usdefructuaris difunts, i a ell, com a propietari del mas Gual, fet el 1561. Un any després, el 1569, apareix com a «promen» de Mata «Pau Mates àlies Guall» en un document «Sobre la factura de pintar fahedora del retaula de la iglesia parroquial de Sant Martí de Mata, en la capella de Sant Miquel»[12].

El 1600, junt amb el seu fill Pau Gual, ambdós pagesos de Sant Martí de Mata, estableixen en emfiteusi una terra a Benet Major del Castell[13]. El 1614 trobem el seu òbit

on és esmentat com «el venerable Pau Mates y Gual de Mata. Fonch sepultat en la capella de Sant Miquel. Rebé los sagraments, ofici doble i res. Digué la missa son fill»[14]. En el seu testament, del mateix any 1614, escrit segons consta «en una cambra de la casa de ma pròpia habitació», fa hereu seu universal Pau Gual i marmessors al mateix Pau Gual i a Antic Gual, prevere, fills seus[15]. No era gens estrany entre les famílies pageses benestants de tenir un fill en l'estament eclesiàstic, cas que es torna a repetir en la figura del prevere Pau Gual i Mercader.

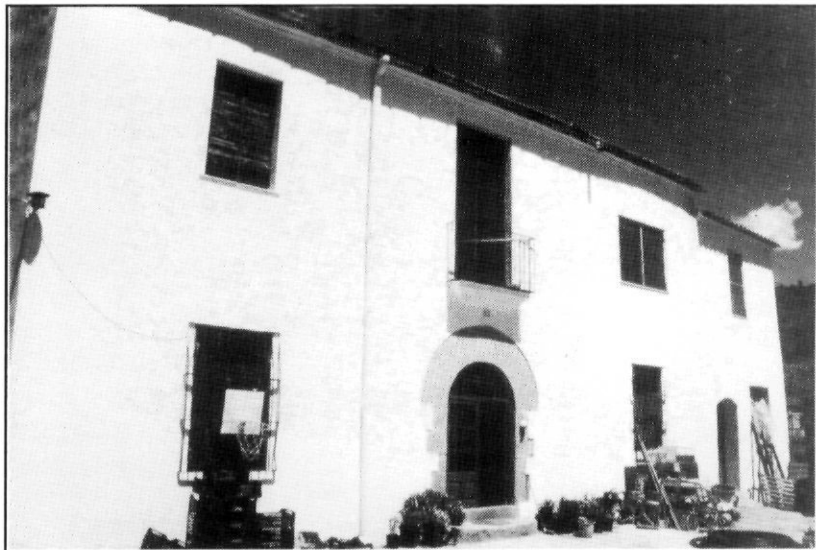
El seu fill Pau Gual, menor, es va casar amb Antònia Monclús, vídua de Joan Pau Moyó, pagès d'Argentona, i filla de Martí Monclús, mercader de Barcelona resident a Mataró. En els capítols matrimonials que van fer l'any 1592, Pau Mates i Gual fa hereu el seu fill Pau, sempre que aquest arribi a tenir fills en edat de fer testament, i Martí Monclús dota la seva filla amb un censal mort de preu cinc-centes lliures[16]. El testament d'Antònia Monclús, fet l'any 1601, també especifica que el seu cos sigui «lo cos enterrat en lo fossar de Sant Miquel de Mata»[17]. A Pau Gual, menor, el trobem poques vegades citat amb el cognom Mates, una d'elles en el testament del seu pare, on és esmentat un cop com a Pau Gual, i un altre com a Pau Mates. També el 1621 en un establiment en emfiteusi que fa «Paulus Mates et Gual, agricola, parrochial Sancti Martini de Mata, termini villa Beata Maria Mataronis, et Antonia Guala, conjuge, uxor, et Petrus Gual, filius»[18], es parla d'un anterior establiment fet el 1611 «per me, et Paulus Mates et Gual quondam, patrem meum».



Masia de Can Gol.
Dibuix E. Subiñà.

El 1635 Pau Gual augmentava el patrimoni familiar amb la compra del mas Ferragut i la seva gleva de terra, situat entre can Gual i can Tria. La venda és signada per Jaume Safont Tria com a administrador de l'heretat de Bernat Salvador Ferragut i per «Nos Paulus Mates y Gual, et Petrus Gual meus filius...»[19]. És el darrer cop que trobem el cognom Mates. En una anotació del 1700 aquest mas Ferragut consta com «del tot dirruhida en lo qual solament apareixen los fonaments»[20].

Pau Gual morí el 1636 i per l'inventari dels seus béns podem saber com era la casa, el celler, el bestiar, etc... La planta baixa tenia la mateixa distribució actual amb «la entrada, la cuÿna, lo studi y lo seller», que contenia fins a cinc bótes, amb tinguda total de cent dues càrregues, juntament amb dos cups i tres premses, dades demostratives de la gran importància que el vi tenia al terme. Pel que fa al pis, la distribució era de «la sala, la cambra de sobre lo studi, la cambra sobre la cuÿna i la cambra sobre lo seller», on destacaven quatre llits de camp, i a sobre el celler «una pila de blat de mesta y en que hi a trenta quarteres, poch més o mancho, lo qual se gasta per la despesa de casa». En «la stabla» hi tenien quatre animals, «un rossinet, una burra, un tossino y un brau petit, de catorse mesos de edat, de pel Roig, lo qual és la mitat de la heretat de dit defunt y la altra mitat de Antoni Fogueras i Boet, pagès del veÿnat de la Torra parròquia de Argentona». La nota indica el gran valor d'un bou, ja que era compartit amb Antoni Fogueras, aleshores propietari de la masia de can Boet, que modernament es coneix per cal Xalan, al costat de la Torre Llauder. Per últim hi havia «lo pastador de dita casa», que era on es feia el pa. Segons l'inventari, Pau Gual tenia també set peces de terra, totes plantades de vinya, menys la gleva del mas, que era horta i amb arbres fruiters.



Façana principal de la casa.

El seu hereu, Pere Gual, es casà el 1629 a Cabrera amb Gerònima, filla del pagès de Cabrera Fermí Payssa i Mallol de Vall[21]. A l'època eren molt corrents els vincles matrimonials entre pagesos de poblacions veïnes. Va morir el 1686 sense fer testament, i va ser enterrat a Sant Miquel de Mata[22]. Tenia dos fills, Joan, el gran, que era pagès, i Josep, en aquells moments esmentat com a negociant, tot i que alterna amb l'ofici de pagès, fet demostratiu de la prosperitat de la hisenda. Molts pagesos en aquells temps es dedicaven a negociar per a incrementar els seus patrimonis. Josep es casà amb Cecília Janer, filla del negociant de Mataró Jacinto Janer[23]. Les coses li van anar bé, ja que el 1693 va comprar una casa al seu cunyat Jacinto Janer, al carrer de Sant Simó[24], i el 1700 va comprar el mas de Mata al seu germà gran Joan.

Enviudat el 1713, es casà al cap de dos anys amb Francisca Vieta i Vilella[25]. Va portar la hisenda familiar com a pagès en el mas, tot i que cap al 1731 el deixaria en mans de masovers i passaria a residir a casa del seu fill Pere, en el carrer d'en Pujol, on moriria el 1740[26]. En el seu testament va instituir com a hereu universal el seu fill Pere, aguller[27]. És interessant de conèixer que dos altres fills seus, un amb la professió d'adroguer i l'altre negociant, habitaven a Maó, Menorca. Podem interpretar que potser eren austracistes exiliats –Maó era aleshores colònia anglesa– o bé que hi residien per motius de comerç, o potser també per ambdues coses. El mateix testament diu «elegesch la sepultura, al cos meu fahedor, en la iglésia de Sant Miquel de dita parròquia de Mata, en lo vas que allí tinch de mos passats». Fou l'últim Gual que s'enterrà a Mata, segurament al mateix vas on s'enterrà Bernat Gual al primer terç del segle XVI.

Amb l'hereu, en Pere Gual i Gener, s'inicià una nissaga d'agullers que duraria tres generacions. De fet ell mai no va fer l'ofici de pagès. En el cadastre de 1719 està domiciliat a la Riera, on restà fins al 1726, quan es traslladà al carrer d'en Pujol, a una casa pròpia[28]. La relació de Pere amb altres agullers es pot comprovar pel seu casament amb Francisca, filla de l'aguller de Barcelona Pere Mercader[29], i pel matrimoni del seu fill gran amb una filla de Pere Iferm, aguller de Barcelona[30]. En el cadastre de 1751 consta que té «5 quarteras 16/48 viña 2ª calidad, 1 quartera 36/48 huerto 1ª, 18/48 huerto 2ª, 2 quarteras 40/48 hiermo, 1 quartera campo 3ª...»[31]. També hi figuren dues cases a Mataró i una al veïnat de Mata.

La seva poca relació amb Mata queda demostrada pel seu testament, fet el 1763, on diu «Elegesch la sepultura de mon cadàver fahedora en la Iglésia de Sant Joseph, de Carmelitas descalsos, de la present ciutat de Mataró, en la tomba o sepultura que tinch dins dita iglésia»[32]. Tant el seu fill, com el nét, també s'enterrarien a Sant Josep. Però el sentiment de conservar el patrimoni familiar es llegeix de manera molt bonica en el propi testament «Vull, deixo y disposo que la collita del vi que resultara en est any se repartesca en esta forma, una tercera part per lo dit Joseph Gual, mon nét, perquè tinga cuÿdado en fer comensar la hacienda mia,...» En l'inventari dels seus béns[33], a part dels múltiples utillatges d'aguller, hi consten també «tres dotsenas y dos llibrets del rosari, una dotsena y deu llibrets intitulats de Fra Anselm, sinch llibres del roser, sis llibres de Sant Antoni, sis doctrines, desset llibres de Sant Josep, dos dotsenas de llibres de Sant Aleix y de Escornalbou...», mostra de la religiositat del testador, que també fa dir duescentes misses per la seva ànima, cent vint-i-cinc de les quals dites pel seu fill Pau, prevere, beneficiat de Barcelona.

El seu fill Pere Gual menor, també aguller, vivia a la casa familiar del carrer d'en Pujol. Per un full sobre la gent que combregava en el veïnat de Mata, datat aproximadament l'any 1770, sabem que al mas Gual vivia el masover Narcís Ivern, amb la seva dona i una filla[34]. A l'hora de fer els capítols matrimonials del seu fill Josep

amb Ignàcia Salvet el 1793[35], vint-i-tres anys després de casats, «féu donació y heretament universal á favor de dit son fill Joseph, ab varios pactes i condicions, y entre ells ab lo de que si aquest moria sens fills, tornessin los bens y cosa universalment donadas, al mateix donador si viuria, y si no á són hereu o successor, o a qui tocassen»[36]. Pere Gual va morir el dotze d'abril de 1802[37] i Josep Gual el dinou d'agost de 1803, sense descendència[38]; vivien a la casa del carrer d'en Pujol. Amb Josep moria l'últim hereu Gual.

L'heretat va passar a les dues germanes de Josep, Semproniana, muller de Llorenç Sirés, negociant, i Maria Francisca, muller de Pere Anton Sirés, adroguer. Maria Francisca testà a favor de la seva filla Semproniana, muller de Josep Riera, manyà[39]. La part de l'altra germana, Semproniana, va passar a mans de Francisco Sirés, sots-tinent retirat. Les dues, en morir, van ser enterrades a Mata, en el nou cementiri.

Tot i que l'any 1829 es féu una partició de l'herència[40], seguidament el notari de Barcelona, natural i veí de Mataró, Manuel Rafart i Soler, comprà les dues parts, o sigui, l'heretat sencera[41]. El preu total de la compra fou de vuit mil tres-centes lliures catalanes, de les quals dues mil vuit-centes cinquanta eren per al mas Gual. Posteriorment Llorenç Marfà i Baladia, fabricant de Mataró, el comprà el 1861 a Francesc Rafart i Poy, nebot del notari[42]. El preu fou de vuit mil cinc-centes lliures catalanes. És molt curiosa l'anotació on consta la presa de possessió que féu Llorenç Marfà, que explica el següent[43]:

> «En el vecindario de Mata, término de la ciudad de Mataró, provincia de Barcelona, a quince de Mayo de mil ochocientos sesenta y uno. ...a eso de las once horas y media de la mañana de hoy, en el patio frente a la puerta principal de la casa del precitado manso Gual, el Don Francisco Rafart, después de haber enterado al actual masobero Juan Busqué del objeto de hallarnos constituidos aquí, le ha ordenado, y lo mismo a las demás personas existentes dentro la propia casa, que saliesen fuera de ella, y enseguida de haberlo efectuado, ha tomado por su mano derecha al Don Lorenzo Marfá, y lo ha introducido dentro la misma casa, le ha entregado las llaves de ella, y salídose immediatamente fuera él tambien; y quedando dentro solamente el Don Lorenzo Marfá, ha tomado posesión de la propia casa, cerrando y abriendo las puertas interior y exteriormente a su libre voluntad; y pasando enseguida a recorrer la tierras contiguas,..., ambos Sres. Rafart y Marfá, el primero ha entregado y el último acetado y tomado también posesión de ellas, cogiendo puñados de tierra, arrancando yerbas, esparciéndolas en todas las direcciones a su libre beneplácito y haciendo todas las demás demostraciones de dueño y poseedor que bien le han parecido; y subiendo acto continuo al piso de la dicha casa manso Gual, y colocándose primeramente en el balcon principal, y pasando alternativamente a las demás aberturas oportunas, el Don Francisco Rafart ha mostrado al Don Lorenzo Marfá los honores y límites del mismo manso».

Aquesta presa de possessió corporal té les arrels en l'època medieval, i és similar a la que va fer Pere des Bosc el 1352 en el castell de Vilassar[44].

Al masover Joan Busqué i Riudameya, d'Argentona, el tenim documentat ja en el mas des del 1842[45]. Aleshores vivia amb el seu fill Llorenç Busqué i Ginestà, que es casà el 1840 amb una filla de ca l'Arnau del castell de Mata, Agustina Rogent i Cuyàs[46]. El seu fill, Llorenç Busqué i Rogent, nascut el 1845, es casà el 1873 amb una filla de can Tria de Mata i tingueren quatre filles[47]. La gran, Joaquima Busqué i Tria, es casà amb Esteve Mompart i Canal. El matri-

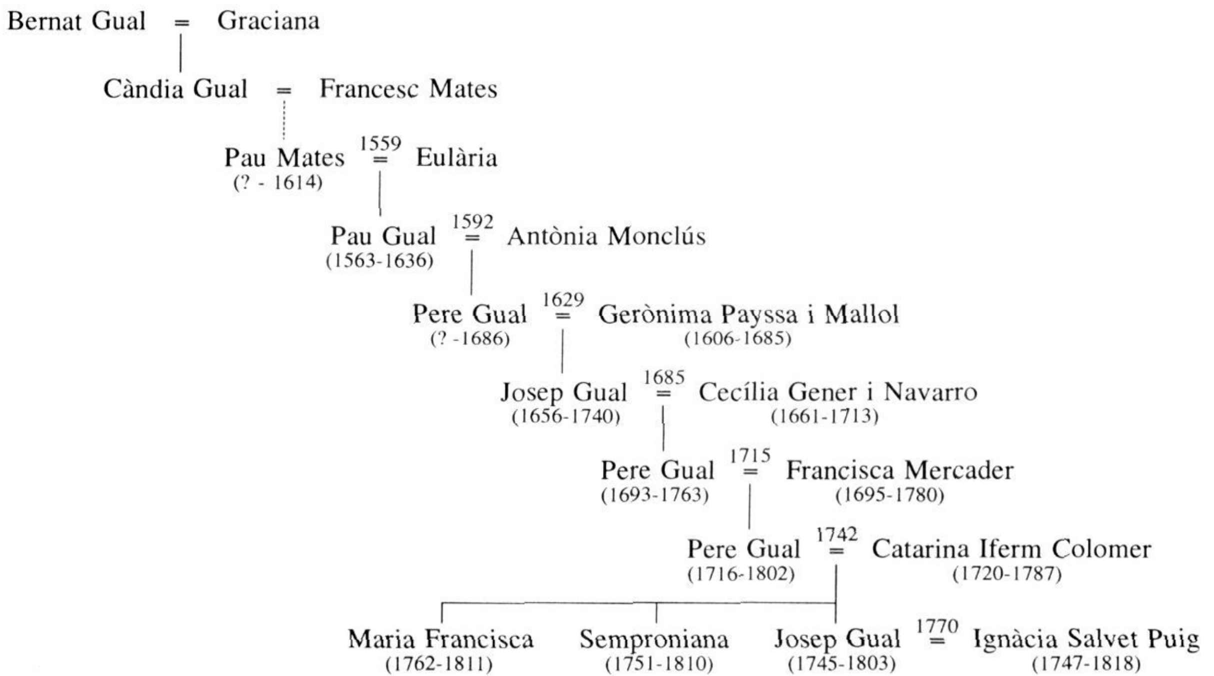


La Sra. Mercè en el portal major de la masia.

moni Mompart Busqué l'any 1929 va comprar la masia al fill de Llorenç Marfà, Josep Marfà i Puig[48]. Són molts els masos de la nostra contrada que han acabat comprats pels masovers.

L'actual propietària, la Sra. Mercè Marré i Busqué, n'és la neboda, i representa la cinquena generació dels Busqué que han estat al mas, vivint-hi amb la seva filla, nét i besnéts. La Mercè encara recorda que als anys trenta treien l'aigua amb la sínia moguda per una mula, fins que hi van posar un motor. El vi que feien aleshores era per al consum propi, i el van anar deixant de fer a mesura que es morien els vells ceps. Sempre han tingut molta horta i arbres fruiters, i des de fa molts anys tenen parada a la plaça Gran, que encara mantenen. També recorda les vaques que han tingut fins fa poc, i de quan baixava amb carro a Mataró per portar la llet a la granja Caralt de la Riera. També explica que quan es feia un enterrament a l'església de Sant Miquel, venia des de Mataró per l'actual carretera –abans era camí– i agafava el torrent de can Gol, tot passant a tocar del mas, per enfilar pel mateix torrent fins a l'església. Actualment és una de les poques masies de Mata, de la part més alta, no inclòs el tram de les cinc sénies, on encara treballen i viuen de la terra, ja que la majoria són avui segones residències.

Enric Subiñà i Coll



NOTES

1.- Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró (=MASMM), Documentació Notarial, Inventaris, núm. 5 (3 setembre 1636).

2.- MASMM, Llibres Sagramentals, Llibre de Baptismes núm. 1, foli 16 (2 juny 1519).

3.- Arxiu de la Corona d'Aragó (=ACA). Arxiu Notarial de Mataró (=ANM), 1648, Testaments segle XVI, 28 març 1530.

4.- Manuel Salicrú i Puig, «Els cementiris de Mataró», *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm. 13 (Mataró, abril 1982).

5.- Josep M. Colomer, *Mataró al mil cinc-cents*, Premi Iluro 1967, Edició de la Caixa d'Estalvis Laietana-Mataró (Mataró 1969).

6.- MASMM, Pergamins, A/00027 (9 novembre 1500).

7.- Josep Iglésies, *El fogatge de 1553*, Fundació Vives i Casajuana (Barcelona 1981).

8.- ACA, ANM, 1647, Testaments s. xvi, 30 desembre 1562.

9.- ACA, ANM, 1647, Testaments s. xvi, 3 setembre 1565.

10.- MASMM, Llibres Sagramentals, Llibre de Baptismes núm. 2, foli 71 (6 desembre 1559).

11.- MASMM, Pergamins, A/00164 (10 novembre 1568).

12.- MASMM, Fons Aguilar, Mata, 29 juny 1569.

13.- MASMM, Pergamins, A/00006 (17 gener 1600).

14.- MASMM, Llibre de Funerària núm. 5 (21 setembre 1614).

15.- ACA, ANM, 1058, notari Antoni Montfort, 13 setembre 1614.

16.- Arxiu de Protocols de Barcelona, Notari Nicolau Llentisclar, 24 agost 1592.

17.- ACA, ANM, 1091, Notari Narcís Portell, 3 setembre 1601.

18.- Arxiu Particular de can Gol (=APCG), Pergamí, 14 març 1621.

19.- ACA, ANM, 289, Notari Joan Vieta, 20 març 1635.

20.- ACA, ANM, 622, Notari Josep Pintat, 10 octubre 1733.

21.- Arxiu Parroquial de Cabrera de Mar, Llibres Sagramentals, Llibre de Matrimonis núm. 2, foli 4 (1 agost 1629).

22.- MASMM, Llibre de Funerària núm. 14 (1 març 1686).

23.- MASMM, Llibres Sagramentals, Llibre de Matrimonis núm. 3, foli 210 (15 agost 1685).

24.- APCG, Document data 13 maig 1693.

25.- MASMM, Llibres Sagramentals, Llibre de Matrimonis núm. 4, foli 226 (22 juliol 1715).

26.- MASMM, Llibres Sagramentals, Llibre d'Òbits núm. 1, foli 227 (11 abril 1740).

27.- ACA, ANM, 569, Notari Antoni Gusi, 2 abril 1740.

28.- Arxiu Municipal de Mataró (=AMM), Cadastres, núm. 2 (1719) i núm. 9 (1726).

29.- Arxiu de la Catedral de Barcelona, Llibre d'Esposalles núm. 120, foli 18 (26 desembre 1715).

30.- MASMM, Llibres Sagramentals, Llibre de Matrimonis núm. 6, índex, lletra G.

31.- AMM, Cadastres núm. 37 (1751).

32.- ACA, ANM, 871, Notari Josep Torras i Vieta, 18 maig 1763.

33.- ACA, ANM, 871, Notari Josep Torras i Vieta, 7 desembre 1763.

34.- MASMM, Fons Aguilar.

35.- ACA, ANM, 902. Notari Francesc Boronat, 13 setembre 1793.

36.- AMM, Protocols Notarials, Notari Gaspar Poy i Torras, 7 febrer 1829.

37.- MASMM, Llibres Sagramentals, Llibre d'Òbits núm. 5, foli 274 (12 abril 1802).

38.- MASMM, Llibres Sagramentals, Llibre d'Òbits núm. 5, foli 301 (19 agost 1803).

39.- AMM, Protocols Notarials, Notari Desideri Torras i Golorons, 22 febrer 1811.

40.- AMM, Protocols Notarials, Notari Gaspar Poy i Torras, 7 febrer 1829.

41.- APCG, Document data 7 desembre 1829.

42.- APCG, Document data 15 maig 1861.

43.- AMM, Protocols Notarials, Notari Maties Aparicio i Burgès (15 maig 1861).

44.- Coral Cuadrada, *El Maresme medieval: Hàbitat, economia i societat, segles X-XIV*, Premi Iluro 1987, Editorial Rafael Dalmau, Caixa d'Estalvis Laietana (Mataró 1988).

45.- AMM, Padró, any 1842.

46.- MASMM, Llibres Sagramentals, Llibre de Matrimonis núm. 12, foli 9 (19 abril 1840).

47.- MASMM, Llibres Sagramentals, Llibre de Matrimonis núm. 13, foli 168 (1 novembre 1873).

48.- APCG, Document data 20 juliol 1929.

BIBLIOGRAFIA.

Lluís Bonet i Garí, *Les Masies del Maresme*, Ed. Montblanc 1983.

Ramon Ripoll, *Les masies de les comarques gironines*, Ed. Gothia 1983.

J. Camps i Arboix, *Les cases pairals catalanes*, Ed. Destino 1965.

— DOCUMENTACIÓ FOTOGRÀFICA —



Sala de Síntesi del Museu Arxiu de Santa Maria. Visió general. Fotografia Miquel Sala. MASMM.



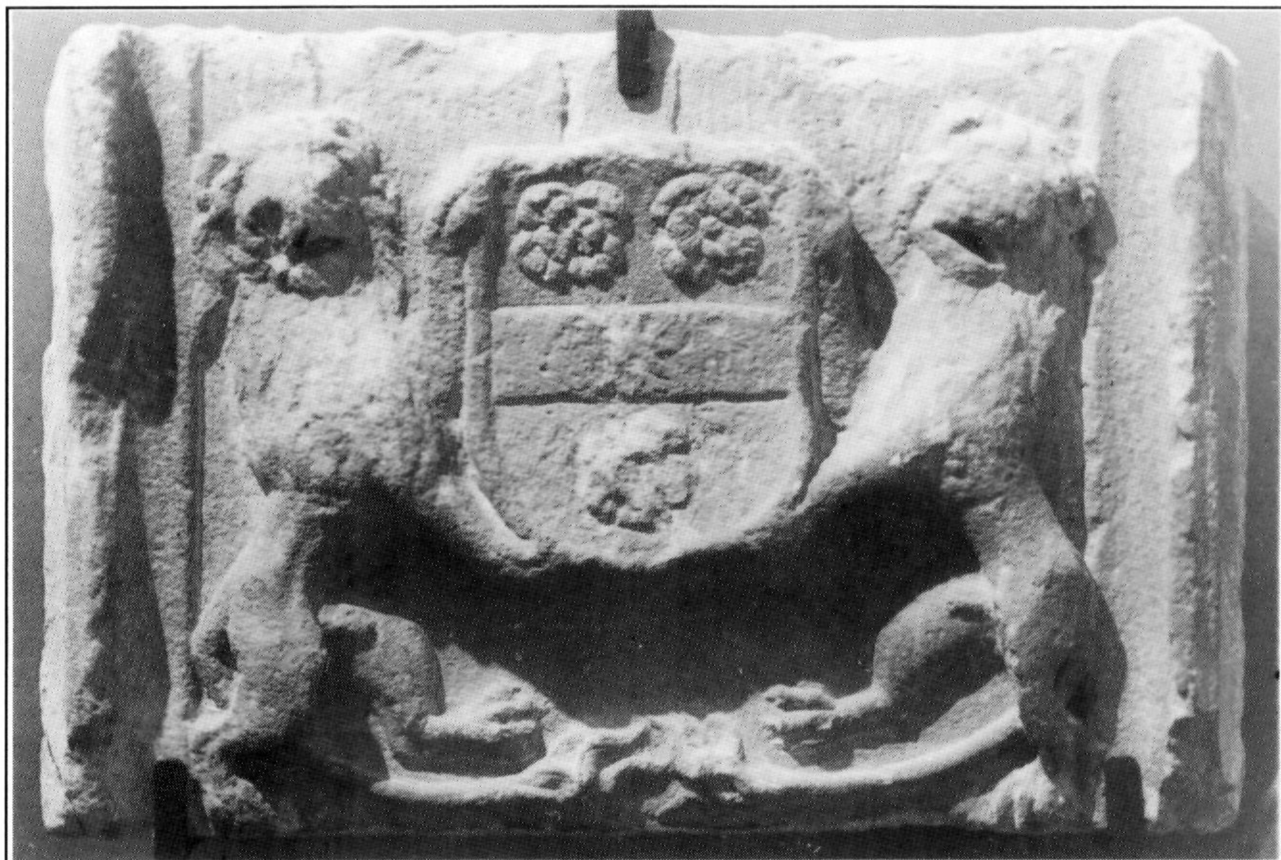
Sala de Síntesi del Museu Arxiu de Santa Maria. Visió general. Fotografia Miquel Sala. MASMM.



Sala de Síntesi del Museu Arxiu de Santa Maria. Visió general. Fotografia Miquel Sala. MASMM.



Sala de Síntesi del Museu Arxiu de Santa Maria. Visió general. Fotografia Miquel Sala. MASMM.



Sala de Síntesi del Museu Arxiu de Santa Maria. Escut del rector Cassador (segle XVI) Fotografia Miquel Sala. MASMM.



Sala de Síntesi del Museu Arxiu de Santa Maria. La Puríssima. Antoni Viladomat (s. XVIII) Fotografia Miquel Sala. MASMM.

50 anys

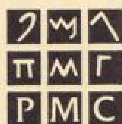
1946 - 1996

Museu Arxiu



Museu Arxiu de Santa Maria
Mataró

Col·labora:



Patronat Municipal de Cultura

MATARÓ